“последовательно прокламировал идею единства всех предметов и явлений, отвергая фрагментарное и разобщенное восприятие мира...”

Маргарета Тильберг

papierfilm

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Маргарета Тильберг

цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2008

papierfilm

ББК 63.3(2)5
УДК 94(47)"1861/1917"
Т 81

Художественное оформление, макет серии
и фотографии на обложке
Е. Габриелев

Тильберг М.
Т 81 **Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении** /
Пер. с английского Д. Духавиной. М. Ярош. М.: Новое
литературное обозрение, 2008. — 512 с., ил.

Книга шведского искусствоведа Маргареты Тильберг — первое и пока что единственное исследование, посвященное Михаилу Матюшину — одному из столпов русского авангарда, до сей поры не удостоившемуся монографического рассмотрения. Многое в ней, по сути, сенсационно: контекст истории авангарда (и не только авангарда) оказывается дополнен столь значимо, что это приводит к частичному смещению, изменению традиционного местоположения структурирующих его фигур и событий. Поскольку речь идет не о Матюшине-художнике, а о Матюшине — теоретике цвета, создателе цветоведческой и одновременно жизнестроительной концепции, текст затрагивает множество дисциплин: историю искусства, физику, философию, психологию.

ББК 63.3(2)5
УДК 94(47)"1861/1917"

ISBN 978-5-86793-600-6

© Margareta Tillberg, 2008
© Д. Духавина, М. Ярош, пер. с английского, 2008
© Е. Габриелев. Оформление серии, фотографии, 2008
© «Новое литературное обозрение», 2008

туры русского и английского языков (книга была написана по-английски), но и в том, что у автора появился иной собеседник. Наконец, — учитывая этого иного собеседника, — из книги были убраны адресованные западному читателю подробные пояснения советских реалий, каковые отечественной аудитории знакомы по умолчанию.

Предназначенная в первую очередь специалистам (она создавалась как диссертация) и являющая своего рода образец научной тщательности в работе с источниками, книга Маргареты Тильберг, как представляется, будет интересна и широкому кругу культурно ориентированных читателей. Многое в ней, по сути, сенсационно: контекст истории авангарда (и не только авангарда) оказывается дополнен столь значимо, что это приводит к частичному смещению, изменению традиционного местоположения структурирующих его фигур и событий. И не в том дело, что герой книги, Михаил Матюшин, теснит соратников, но в том, что из знаковой и в значительной мере виртуальной фигуры он превращается в фигуру активно действующую, и эти действия влияют на вид целого.

1. ВВЕДЕНИЕ

Мне ничего не надо говорить. Достаточно показывать. Я не стану злоупотреблять ценностями или заимствовать чужие формулировки. Но тряпье и мусор — их я не просто сделаю своими материалами, но дам им единственную возможность стать самодостаточными: найду им достойное применение.

Вальтер Беньямин. Пассажи

Огненно-красные и насыщенные зеленые цвета русских икон, сине-фиолетовые оттенки Михаила Врубеля, яркие декорации «Русских балетов» Дягилева, хроматический кубофутуризм, взрывы цвета Кандинского, слияние звука и цвета у Скрябина — русское искусство и в особенности предреволюционный авангард всегда вызывали восхищение своей дерзкой и экзотической цветностью.

После 1917 года русские конструктивисты сформулировали новую позицию искусства по отношению к обществу — теперь ему надлежало стать полезным. Живописцев и скульпторов начали привлекать к работе в беспрестанно реорганизуемых художественных институтах в качестве преподавателей и научных сотрудников. Официально объявив в 1921 году о смерти станковой живописи, конструктивисты полностью посвятили себя «производственному искусству» (сегодня называемому дизайном). Из бедной и отсталой аграрной страны Советская Россия должна была в

мгновение ока превратиться в государство с высокоразвитой промышленностью; в этом, начиная с первой пятилетки (1929—1932), должны были участвовать и художники, и архитекторы, — способствуя ведению пропагандистской работы и разрабатывая крупномасштабные проекты. По мере роста потребностей в новых экономических достижениях цвет превращался в ненужную роскошь, оправдываемую лишь в качестве эффективного инструмента пропаганды государственной идеологии. В архитектуре цвет приносился в жертву форме, а художникам, чтобы оправдать и узаконить свое существование, приходилось в «счастливых» цветах пропагандировать светлое коммунистическое будущее и, утверждая себя в качестве носителей пролетарского символизма, изображать на своих полотнах поднимающие боевой дух масс алые флаги.

Критический момент наступил в конце первой сталинской пятилетки, в 1932 году, но к этому времени большинство художников, серьезно работавших с цветом, — Александра Экстер, Василий Кандинский, Соня и Вадим Делонэ, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов — уже давно перебрались на Запад, чтобы никогда уже не возвратиться на родину, где политический климат становился все более и более суровым. Однако как раз одному из оставшихся — Михаилу Васильевичу Матюшину (1861—1934) — удалось разработать одну из самых необычных в истории искусства теорий цвета. Его труд под названием «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» (далее «Справочник») был издан в 1932 году в Москве и Ленинграде и стал одним из последних манифестов русского авангарда.

«Справочник» — это лишь вершина гигантского айсберга: изысканиями в области цвета Матюшин занимался начиная с 1900-х годов; с 1918 года эта работа приобрела систематический и научно-лабораторный характер в возглавляемых им лабораториях — в

Свомасе (Мастерская пространственного реализма), ГИНХУКе (Государственный институт художественной культуры) и ГИИИ (Государственный институт истории искусств, Отдел органической культуры) в 20-х годах и в Русском музее в 30-е годы. И одним из интригующих аспектов истории развития его теории является именно то, что она вышла в свет в ситуации, кардинально отличной от той, в которой зарождалась. Концепция «Справочника» возникла в период, характеризовавшийся повышенным оптимизмом и верой во врожденные способности человека. Далее она разрабатывалась в условиях постепенного угасания интереса к этой теме: на фоне приобретающей все более серые оттенки действительности Матюшин и его ученики специальным образом тренировали свое зрение — стремясь увидеть мир более пестрым. Наконец, публикация книги случилась в совершенно «невозможное» время — как раз в год утверждения социалистического реализма в качестве единственно приемлемого художественного метода в стране.

Спустя два года после этого Матюшин скончался от рака. В силу историко-политических обстоятельств его имя перестало открыто упоминаться, а исследования были преданы забвению почти на шестьдесят лет; только в 90-х годах матюшинские материалы оказались «сняты с полки». Сегодня его работы являются неотъемлемой частью международных выставок, посвященных классическому русскому авангарду, но аналитическое уяснение идей, лежащих в основе его творчества, по-прежнему находится в зачаточном состоянии.

ПРЕДМЕТ И ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Итак, эта работа посвящена исследованию труда Михаила Матюшина «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Она ад-

ресована разным читателям, в том числе и профессионалам в области цветоведения. Я стремилась увидеть время Матюшина его собственными глазами и определить его подход к проблематике зрения в сопоставлении с подходами, использованными его современниками.

Мне казалось очень важным обрисовать исторический фон, на котором создавался «Справочник», поместив этот труд в соответствующий культурный контекст. Я исходила из того, что, работая над художественной или искусствоведческой темой, затрагивающей Советскую Россию, исследователь не может не учитывать политической и идеологической обстановки, царившей в этой стране. Причина проста: искусство в СССР было одним из приоритетов государственной политики и должно было служить инструментом пропаганды[1]. И, на мой взгляд, политическая ситуация оказала непосредственное влияние на работу Матюшина; если рассматривать его идеи вне обстоятельств времени, они утрачивают многие изначально присущие им особенности. Поэтому при анализе «Справочника», изданного в 1932 году, я подробно останавливалась не только на процессе его создания и источниковедческой базе, не только на сравнении его с иными цветоведческими концепциями, но также и на свойствах художественно-политического «поля», на котором и отчасти внутри которого данная теория возникла и увидела свет. Сам материал диктовал именно эти аспекты рассмотрения.

Некоторые попытки интерпретации идей Матюшина уже предпринимались. Но, как правило, они сводились к двум исходным позициям: его работа рассматривалась либо через призму оккультизма, либо через призму поэзии и соответственно терминологически описывалась как «поэтические образы» или как

---

[1] О социалистическом реализме — см., например, Bown, 1998.

«мета-смысл», находящийся «за пределами разума»[2]. Подобная постановка вопроса (был ли Матюшин ученым, оккультистом или поэтом) представляется мне неудачной и не затрагивающей сути проблемы; применение категорий литературы не позволяет понять того, что сам автор считал наиболее важным. Если бы цвет в его построениях являлся лишь метафорой, его можно было бы описать средствами лингвистического анализа или же с точки зрения семантики, каковые попытки не раз и предпринимались. Однако исследовательские цели Матюшина выходили за пределы того, что я называю *литературоведческим методом*: Матюшин стремился к овладению новым зрением, зрением более «высокого» уровня. В его попытке проникнуть в тайны перцептивных функций органов чувственного восприятия цвет служил инструментом передачи зрительной формы обычно невидимых элементов. Цвет был для него не языковой игрой, но инструментом, способным открыть путь в другую реальность, и одновременно самой целью проникновения в нее.

Я полагаю, что концепция цвета Матюшина есть зримый образ его философии. В центре внимания автора — зрение; и оттого я тоже использовала в качестве отправного пункта своего исследования сам зрительный акт. Такой методический выбор, как представляется, предоставляет возможность проследить развитие идей Матюшина глубже, нежели мог бы

---

[2] В работе Елены и Василия Ракитиных (см. Rakitin, 1991, с. 59) избранный Матюшиным подход характеризуется понятиями «мета-смысл» или даже просто «бессмыслица». Шарлотта Дуглас в Douglas, 1973/74, с. 35, отрицает научность исследовательского метода Матюшина и называет его «по сути своей поэтическим» или, в Douglas, 1988, находящимся «за пределами разума». В книге Натальи Башмаковой (Baschmakoff, 1987) теория цвета Матюшина упоминается в качестве одного из аспектов поэтического образа в мышлении поэта Велимира Хлебникова.

позволить любой литературоведческий подход. И несмотря на то что Матюшин был художником[3], я не стремилась рассмотреть с точки зрения теории цвета его живописные произведения. Хотя между тем и другим, безусловно, существует связь, все-таки главной темой моего исследования стало цветное зрение — и «Справочник» в качестве источника как вербальной, так и визуальной информации по данному предмету.

«Справочнику» не нашлось места в истории теорий цвета. Этот труд и по сей день не удостоился изучения ни как отдельная теория, ни как результат одного из направлений деятельности Матюшина в живописи, музыке или театре, ни как справочное пособие для художников и дизайнеров. Данная книга не претендует на исчерпывающее изложение всех идей Матюшина, связанных с цветом; это всего лишь попытка определить и обрисовать некоторые основные очертания его концепции. Матюшин планировал издать продолжение к «Справочнику», посвященное цвету и *звуку*, но этот замысел так и не был реализован[4]. Для него — музыканта — тема звука, конечно, была крайне значима, но, поскольку конкретно в «Справочнике» эта тема представлена скорее мимоходом, для моей книги она тоже оказалась не центральной. Кроме того, моя работа ограничена еще двумя факторами: во-первых, в ней рассматривается в основном советский контекст, а во-вторых, внимание уделяется лишь тем терминам и именам, которые упоминает в своих текстах сам Матюшин. Персональные исключения — Василий Кандинский и Казимир Малевич, также активно и при сходных обстоятельствах занимавшиеся проблемами цвета: сравнение несогласных друг с другом концепций кажется мне необходимым для понимания и прояснения идей Матюшина.

---

[3] Известный коллекционер Георгий Костаки даже причислял его к десяти наиболее одаренным живописцам русского авангарда, см. Rudenstine, 1981, с. 62.

[4] *Матюшин*, 1931б, с. 10.

В тексте настоящей книги я буду называть «Справочник» и лабораторную работу книгой и работой Матюшина, хотя существенную роль во всем этом сыграли и другие люди. Первоначальные идеи, которые легли затем в основу теории цвета, были подсказаны Матюшину его рано ушедшей из жизни женой Еленой Гуро (1877—1913); именно после ее смерти Матюшин принял решение целиком посвятить себя цветоведческим исследованиям. Конкретные основы «Справочника» были заложены в 1920-х годах, в период работы Матюшина в Государственном институте художественной культуры — ГИНХУКе — в тесном сотрудничестве с учениками первого набора, которые стали его ассистентами (в первую очередь здесь нужно назвать Марию, Бориса и Ксению Эндеров); цветовые таблицы к «Справочнику» изготовлялись студентами второго набора. И все же авторами теории были, конечно, Гуро и Матюшин; и после смерти Гуро именно Матюшин не дал работе остановиться, несмотря на неблагоприятные исторические обстоятельства.

Предыдущие исследования и выставки

При попытке проанализировать, как воспринимали Матюшина в Петербурге/Петрограде/Ленинграде (в качестве музыканта, композитора, художника, критика, теоретика цвета и театрального постановщика), удается обнаружить лишь небольшое число статей, на которые возможно опереться. О Матюшине до сих пор не написано ни одной монографии. Время от времени его имя упоминается в публикациях, посвященных Малевичу, поскольку на протяжении многих лет они работали бок о бок[5]. Его научная работа в облас-

[5] См., например, Andersen, 1970; Andersen & Grigorieva, 1977, Karassik, 1991, «Малевич о себе», 2004.

ти цвета и зрения никогда не подвергалась тщательному анализу. В лучшем случае мы находим краткие изложения идей Матюшина, но не их анализ[6]. Что же касается изданий, посвященных проблемам цвета, то даже краткие упоминания о деятельности Матюшина обычно сопровождаются в них массой ошибок и неточностей[7].

---

[6] В коротких статьях, посвященных такой объемной теме, как теория цвета, невозможно ни обеспечить необходимый уровень сложности, ни рассмотреть все различные существующие аспекты предмета исследования. В Жадова 1974, с. 38—46, приводится краткое изложение теории цвета Матюшина и ее сопоставление с теорией цвета Йоханнеса Иттена. В Povelikhina, 1975/76, с. 68—69, содержится краткое описание «Справочника по цвету» Матюшина. В Douglas, 1988, с. 185—199, приводятся некоторые иллюстрации, связанные с теорией цвета, но темой работы является не проблематика цвета у Матюшина, а оккультизм в творчестве Малевича и Матюшина. В Douglas, 1973/74, с. 30—41, творчество Михаила Матюшина, Казимира Малевича и Николая Кульбина рассматривается с точки зрения немецкой экспериментальной психологии. Здесь же приводятся несколько отрывков из «Справочника» в переводе на английский язык. Сопровождающие эту публикацию иллюстрации, однако, ошибочно перепечатаны не с оригиналов «Справочника», а с тех таблиц, которые Малевич привез в Польшу и Германию. В этой короткой статье автор не только не предлагает читателям правдоподобного сравнения цветовых концепций трех художников, но даже не приближается к попытке объяснить природу самого цвета, относя его к «знакам», «признакам» и «символам». Там же, с. 41, сноска 19. В Bowlt, 1973/74 содержится обзор различных теорий цвета и упоминается имя Матюшина (с. 24), так же как и в Bowlt, 1991/92, с. 76, и «Органика», 2001, с. 86—89.

[7] В книге Gage, 1993, в библиографии которой насчитывается более 2400 названий, тексты Матюшина не представлены. В Gage, 1999 (второе изд., 2000), Матюшин уже упоминается, но местом его жизни и работы ошибочно называется Москва, и его имя указано неверно, см. Gage, 2000, с. 248. Среди публикаций на русском языке единственным исследованием различных цветовых теорий, где упомянуто имя Матюшина, является «Цветоведение» Ленины Н. Мироновой. В этой книге говорится, что на рубеже веков в

Как живописец, Матюшин оказался впервые представлен Западу благодаря широкомасштабным выставкам — *Paris—Moscou. 1900—1930 (1979—1980)* и *Русский авангард. Коллекция Георгия Костаки (Russian Avant-Garde. The Georgis Costakis Collection*, 1981—1983)[8]. Именно с этих двух выставок и в целом начался интерес к русскому и советскому искусству начала XX века; за ними последовали другие — *Sieg über die Sonne* (Берлин, 1983), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890—1985* (Лос-Анджелес, Чикаго, Гаага, 1986—1987) а также «Великая утопия. Русский авангард 1915—1932» (Франкфурт, Москва, Санкт-Петербург, Нью-Йорк, Амстердам, 1992—1993), все — в сопровождении богато иллюстрированных каталогов. До этой выставочной волны на Западе знали в основном лишь тех русских художников, которые либо долгое время жили вне России — как Василий Кандинский, Марк Шагал, Наум Габо, — либо выставлялись в Европе — как Эль Лисицкий или Малевич (последний оставил в Германии большую коллекцию своих работ, которые затем поступили в собрания музеев Европы и США). Кстати, именно Малевич в 1927 году привез в Германию и цветовые

России были художники, занимавшиеся поисками собственной цветовой системы, и среди них М. Матюшин, Г. Гидони, В. Кандинский и П. Клее — см. Миронова, 1984, с. 163—164. Насколько мне известно, родившийся в Швейцарии Пауль Клее никогда не приезжал в Россию и провел большую часть жизни в Германии. В Roque, 1997, с. 377—381, содержится краткий сравнительный анализ теорий Шевреля и Матюшина, причем сделанный вывод представляется некорректным.

[8] Выставка *Paris-Moscou* курировалась Понтюсом Хюльтеном (Pontus Hultén) и Александром Халтуриным (Alexandre Khaltourine) в Центре Жоржа Помпиду в Париже и в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Коллекция Костаки была представлена во многих странах, включая Швецию, где она выставлялась в музее Moderna Museet в Стокгольме.

таблицы Матюшина; в 1977 году они были опубликованы в числе иллюстраций в книге *Art et poésie russes. 1900—1930. Le tramway egaré*, изданной Трульсом Андерсеном и Ксенией Григорьевой.

Первая и единственная персональная выставка Матюшина на его родине состоялась 20—21 ноября 1934 года, спустя несколько недель после смерти художника. Следующая, представляющая уже не только самого Матюшина, но и его круг, случилась более чем через полвека: в 1990 году, в Государственном музее истории Ленинграда прошла выставка *Matjuschin und die Leningrader Avant-garde* («Матюшин и ленинградский авангард»); она же в 1991 году была показана в Центре искусств и медиатехнологий (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) в Карлсруэ, Германия. Данная выставка создавалась без какой бы то ни было ясной концепции и служила скорее цели простого ознакомления публики с творчеством малоизвестных художников[9]. За ней, в 1999 году, последовала «Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века» (*Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*) в галерее «Гмуржинска» в Кельне (куратор обеих — Алла Повелихина), затем показанная и в России[10]. Заслуга этих выставок и каталогов в том, что они сделали дотоле неизвестный текстовой и визуальный материал доступным; но, к сожалению, аналитическому изучению этот материал подвергнут не был.

[9] Каталог этой выставки (на немецком языке) содержит биографии Матюшина и представителей его круга, статьи разных авторов и тексты самого Матюшина о музыке, «четвертом измерении», кубизме и футуризме, но не о теории цвета, см. *Matjuschin*, 1991.

[10] Каталоги к этим выставкам называются соответственно *Organica* 1999, «Органика» 2000 и «Органика» 2001.

ЦВЕТ И ЗРЕНИЕ КАК ОБЛАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЙ

Цвет как культура

Первая цель моего исследования состоит в том, чтобы рассмотреть цвет как категорию культуры. На Западе опубликован целый ряд общих работ о цвете и теорий цвета, созданных художниками и для художников[11]. Но, несмотря на высокий качественный уровень этих трудов, используемая в них аргументация и общее направление исследований если и применимы к теории Матюшина, то лишь частично.

Будучи помещенным в культурный контекст, цвет попадает в высшей степени сложное поле между словом и образом[12]. Я разделяю распространенное понимание культуры (включая искусство) как средства коммуникации между людьми. Однако подход, который используется в антропологии, психологии и лингвистике, зачастую сводится к определению семантических категорий (например, черный цвет — символ смерти, красный и белый — жизни) или к тому, как разные люди воспринимают и классифи-

---

[11] См., напр., Gage, 2000 и 1993; Silvestrini, Fischer & Stromer, 1998; Hess, 1993 (1953), Kemp, 1990, Gave, 1979.

[12] Конечно, процесс кодирования для выражения переживания средствами языка неизбежен. Чтобы получить возможность говорить о цветах, мы должны присвоить им имена. Имена — это всегда символы: на уровне клетки, атома или мельчайшей из частиц (для ученого-натуралиста) или на уровне мыслей и переживаний (для философа, антрополога или психолога). Рассуждение о связях между языком и цветом-восприятием — см. Valberg, 2001, с. 1651, Farrell, 1962, Malcolm, 1962 (о Людвиге Витгенштейне). Очевидное несоответствие между временностью языка и пространственностью мысленных образов — проблема не новая; см., например, Jay, 1994, и статьи авторов Rosalind Krauss, Norman Bryson, Arthur Danto и David Summers в Bryson, Holly & Moxey eds., 1992.

papierfilm

цируют цвета[13]. К тому же часто предпринимаемые — и искусствоведами, и представителями более «точных» наук — попытки описать произведения искусства с точки зрения сегодняшних знаний о зрительных процессах грешат внеисторичностью; тогда как для корректности исследования необходимо соотносить предмет искусствоведческого рассмотрения с историческим уровнем развития оптики и вообще естественно-научных представлений о цвете. Так что я соглашаюсь с правильностью предпринятой Джоном Гейджем попытки «изучить историчность цвета» и следую этой позиции[14].

Мне кажется, что в искусствоведении можно выделить два основных направления исследований цвета — назову их *семантическим* и *перцептивным*. В

---

[13] См., например, Conklin, 1954. Классическое антропологическое исследование, посвященное семантическому картированию и классификации, представлено в Berlin & Kay, 1969, в области классического языкознания — исследование подразделения названий цветов в различных языках, см. Anna Wierzbicka, 1990. В своей работе «How culture conditions the colours we see» Умберто Эко как специалист в области семиотики пытается решить эту лингвистическую проблему, но терпит неудачу (и оказывается ею совершенно фрустрирован) из-за отсутствия внятных языковых кодов, которые позволили бы расшифровать значение цвета в отдельной культуре. См. Eco, 1985. Об этой работе Эко см. также Gage, 2000, с. 21, и далее. Каждый подход имеет свои ограничения: так, антрополог приписывает цветам в разных культурах и ситуациях различные символические значения, специалист по семиотике производит семантический анализ взаимосвязей между знаком, означающим и означаемым, а специалист в области эстетики рассуждает о красоте и гармонии. Философы же, как правило, избирают метод анализа цвета как языкового явления вне контекста, зачастую пренебрегая факторами восприятия. Об анализе цвета в философии см. Hardin, 1988, и Maund, 1995.

[14] В Gage, 2000, с. 7—20, Гейдж рассуждает о том, почему картины выглядят так, как они выглядят, с точки зрения истории теорий цвета, включая материальность, иерархию цветов и традицию организации цветов в цветовых телах или шарах.

рамках первого направления исследователи, как правило отталкиваясь от Эрвина Панофского и его иконологического метода, «объясняют» символическое значение цвета в искусстве. Другой же подход предполагает изучение «чистого», не отягощенного значениями цвета и «чистого» его восприятия (так относились к цвету, например, американские экспрессионисты: «Ты видишь только то, что ты видишь», — это утверждение Фрэнка Стеллы имплицитно носит внеисторический характер). В немецком языке для описания перцептивных методик существует общее понятие «Koloritgeschichte»; в трудах представителей данной традиции — или школы — исчерпывающим образом разбираются различные способы присутствия цвета в живописи (характер мазка, цветовая композиция, цвет, свет и тон, и т.д.). Такой тип исследования методологически опирается как на «формальные категории» Вельфлина, так и на феноменологические подходы, идущие от Эдмунда Гуссерля; и современные научные знания о цвете обычно являются здесь базовыми знаниями[15]. Цветовая концепция Малевича, например, может быть описана согласно данной методологии, но цветовая концепция Матюшина в нее уже не укладывается.

---

[15] Другие известные ученые, работавшие в области *Koloritgeschichte*, — Лоренц Диттманн, Вольфганг Шёне, Эрнст Штраусс, Макс Имдал, Уильям Хоумер и Оскар Ройтерсвэрд, а также, с недавнего времени, Беата Эпперлайн. Среди наиболее часто изучаемых ими объектов в основном предметы искусства, принадлежащие к классической европейской традиции. Этот же подход использует и Kemp 1990 с той лишь разницей, что он концентрируется на самих теориях цвета в их связи с позициями естественных наук, что вполне в традиции инспирированных гештальтпсихологией искусствоведческих исследований Рудольфа Арнхайма и Эрнста Гомбриха в области восприятия и средств художественного выражения, ср. Arnheim, 1954, Gombrich, 1960 и 1982.

Цвет как наука

Другая цель моей работы — рассмотреть цветное зрение с позиций естественных наук. Однако в этом смысле понятие цвета оказывается *круглым* — он как бы беспрестанно вертится, поворачиваясь разными гранями и ускользая из рук. Во-первых, существующие теории цвета и цветного зрения — настолько обширная территория, что исследовать ее, будучи специалистом только в одной области, практически невозможно. Во-вторых, цвет является в высшей степени сложным природным явлением, и, обеспечивая разумный уровень упрощения и сокращения информации при его описании, трудно избежать искажений. Наконец — если полагать разговор о цвете вообще возможным — возникает проблема определить в таком разговоре точки пересечения различных дисциплин[16]. Для примера представим естественно-научную конференцию с докладами на темы астрологии и астрономии, алхимии и химии; именно так выглядели некоторые цветоведческие конференции, в которых мне приходилось принимать участие. Пространство исследований цвета не только необъятно, но в нем соприсутствуют наука, псевдонаука и еще «нечто среднее». И как раз в это самое «нечто среднее» попадает Матюшин.

---

[16] Когда физики говорят о квантах, неврологи — о процессах в головном мозге человека, связанных с восприятием света, а психологи — о субъективных свойствах одного и того же цветового стимула, они рассуждают о настолько различных явлениях, что, казалось бы, между ними нет ничего общего. Междисциплинарные подходы, используемые для объединения естественных и гуманитарных наук, описаны в работах философов С. Л. Хардина (Hardin, 1988) и Барри Монда (Maund, 1995), а также биофизика Арне Вальберга (Valberg, 1998). Доступные пониманию непрофессионала изложения знаний о цвете с точки зрения естественных наук содержатся в Hurvich, 1981, Kaiser & Boynton, 1996 и Kuehni, 1997.

Матюшина занимало цветное зрение — тема, в которой явным образом задействован «человеческий фактор». Чтобы обострить свое понимание мира, он стремился к расширению объема теоретических и практических знаний. Но если предпосылки человеческого зрения как такового не изменились за те шестьдесят-семьдесят лет, что отделяют нас от Матюшина (собственно, они не изменились и за миллионы лет эволюции от обезьяны до человека), то состав знаний изменился весьма. Это представляло большую проблему для моей работы. В преодолении этих препятствий мне очень помогло бы историческое исследование конкретной научной позиции в отношении представлений о цвете и зрении во времена Матюшина — исследование, которое, насколько мне известно, до сих пор никем не было предпринято[17].

ИСТОЧНИКИ И МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

Мое исследование началось в результате счастливого стечения обстоятельств. Я занималась славистикой, специализировалась по русской литературе и в какой-то момент, готовясь к дополнительному экзамену по искусствоведению, заинтересовалась Еленой Гуро как художником и поэтом. К тому моменту мне уже были знакомы цветоведческие работы Матюшина, однако

[17] Подобное — крайне необходимое — исследование могло бы быть посвящено проникновению в Россию достижений мировой науки и их воздействию на состояние науки в этой стране. Возможно, вскоре такое исследование и появится, поскольку тот деструктивный период, в течение которого любые зарубежные влияния на науку СССР практически полностью отрицались, уже закончился. Общее описание экспериментальной психологии, хотя и не включающее в себя информации о цвете, содержится в Boring, 1950 и Vucinich, 1970. Описание положения советской науки с 1917 года до середины 1970-х годов содержится в Medvedev, 1979, и Krementsev, 1997.

именно изучение творчества Гуро побудило меня к архивным поискам[18]. Когда после четырехлетней подготовки в Швеции я начала свою работу в архивах, огромная часть материалов еще даже не была каталогизирована, но, поскольку Гуро и Матюшин были супругами, материалы о них зачастую встречались в одних и тех же фондах. И благодаря этой новой информации передо мной постепенно начала возникать совершенно отличная от прежней картина — словно фоновый рисунок переместился на передний план, — и я изменила предмет своего исследования[19].

Основные мои источники — собственно «Справочник» (текст книги, цветовые таблицы и таблицы цветоформ), архивные материалы об экспериментальной работе матюшинской Лаборатории цвета в ГИНХУКе, а также эссе и статьи Матюшина. За исключением «Справочника» и нескольких статей, эти материалы не публиковались. Чтобы обеспечить максимальную корректность своих суждений о цветовых таблицах, я в течение долгого времени пользовалась их оригиналом. Кроме того, осуществить подробный их анализ мне помогли результаты спектрофотометрических исследований.

«Справочник» был издан тиражом 400 экземпляров[20]. Искусствовед Николай Харджиев, бывший личным другом Матюшина, говорил о том, что «Справочник» «необходимо переиздать» — ведь это позволило бы сделать его доступным справочным пособием для художников, дизайнеров, архитекторов и искусство-

---

[18] Моя первая дипломная работа по искусствоведению посвящена теории цвета Михаила Матюшина, а вторая — Елене Гуро. См. Tillberg, 1992a и 1992b.

[19] В некоторых архивах не удалось обнаружить никаких материалов, непосредственно связанных с темой настоящего исследования, хотя и содержались полезные документы, повлиявшие на ход моей работы. Такие архивы не указаны в библиографии.

[20] Помимо этого официального тиража, были напечатаны еще 25, см. Капелюш, 1976, с. 11.

ведов и тем самым вывести из разряда библиографических «сверх-редкостей»[21]. Сначала переиздание «Справочника» было и моим намерением, но стоимость перепечатки — более 90 использованных в таблицах цветовых тонов, пока что оставляет эту задачу недоступной.

Все использованные мной первоисточники написаны на русском языке. Многое из цитированного публикуется в настоящем издании впервые. По мере возможности я пользовалась первичными источниками и прибегала к помощи вторичных лишь для того, чтобы внести в текст дополнительную информацию или включить отрывки из текстов Матюшина, которые находятся в архивах, куда мне не удалось получить доступ[22]. Теоретические труды о цвете, которые были доступны Матюшину, я читала на языках оригиналов (на немецком, английском, французском); однако, ссылаясь на них в этой книге, я по возможности старалась указывать выходные данные изданий этих трудов также и по-русски.

Как уже говорилось, исторических исследований теорий цвета в Советском Союзе не существовало — и не существует в России до сих пор. Поиск информации о некоторых людях, на которых Матюшин ссылается в тексте «Справочника», был очень затруднен:

---

[21] Харджиев, 1976, с. 133.

[22] Здесь я не могу не отдать должное многолетнему труду Аллы Повелихиной, которой удалось опубликовать некоторое количество интереснейших архивных материалов о Матюшине, но следует также отметить, что я редко прибегала к ее собственным публикациям. А. Повелихина зачастую пренебрегает ссылками на использованные ею источники, не соблюдает правил цитации (см., например, биографию, написанную А. Повелихиной для *Matjuschin*, 1991, с. 95—98): в этом тексте большая часть информации заимствована из автобиографических записок самого Матюшина, а также из статьи о Матюшине авторства Марии Эндер (1934), из текста Матюшин (без даты) и Матюшин 1976б, но ссылки на эти работы отсутствуют.

возможно, потому, что они были репрессированы и их следы затерялись. Также не принес желаемых плодов поиск информации при помощи поисковых машин и введения в строке запроса слов «цвет», «Россия» и «модернизм» — слишком малочисленны исследования в этой области. Поэтому, помимо работы в архивах, я также обращалась к собраниям в то время еще не компьютеризованных российских библиотек. Временами эта деятельность напоминала процесс ручного раскрашивания немого черно-белого фильма.

Архивы

Впервые о самом существовании «Справочника» я узнала из книги «К истории русского авангарда», выпущенной в 1976 году в Стокгольме под редакцией Николая Харджиева; в ней были опубликованы тексты Матюшина и Малевича, а также первая часть автобиографии Матюшина с примечаниями и комментариями Харджиева[23]. Изначально сориентироваться и понять, в каких архивах следует начинать поиск материалов, мне помогла статья Б. Капелюша[24]. Ма-

---

[23] Харджиев, 1976, с. 133, с. 156—158, и Матюшин, 1976б.

[24] См. Капелюш 1976, с. 3—23, где также описывается судьба материалов Гуро и Матюшина. В 1928 году Матюшин передал часть своего архива, посвященную его общению с футуристами, в ГИИИ. В 1936 году архивы ГИИИ были переведены в РО ИРЛИ. В 1933 году к Матюшину обратился Владимир Бонч-Бруевич с просьбой передать государству и его личный архив. В ответ Матюшин передал большую часть документов Елены Гуро, которые теперь хранятся в РГАЛИ. После смерти Матюшина его архив разошелся по многочисленным частным архивам, живописные работы из МХК были распределены по провинциальным музеям, а рукописи — по различным фондам. В 1935 году Бонч-Бруевич обратился к вдове Матюшина, Ольге Громозовой-Матюшиной, с просьбой передать государству и оставшуюся часть архивных материалов. Вдова Матюшина откликнулась на эту просьбу только в 1961 году, и переданная ею часть материалов поступила в РГАЛИ

териалы раскиданы по ряду архивов. Большинство было найдено в российских архивах, некоторые — в Отделе гравюр (Prentenkabinet) Стеделийк-музея в Амстердаме. В Ленинграде (который с тех пор снова стал Петербургом) я работала в архивах Пушкинского Дома (РО ИРЛИ), Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (сегодня — Российская национальная библиотека им. Салтыкова-Щедрина), Государственного Русского музея (ГРМ), а также в Ленинградском государственном архиве литературы и искусства (ЛГАЛИ, сегодня — ЦГАЛИ СПб). В Москве я начала с Центрального архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СССР, сегодня — РГАЛИ), архива Государственного музея Маяковского и архива Государственной Третьяковской галереи (ГТГ). Некоторые наброски, живописные полотна и таблицы опытов с цветом были обнаружены в хранилищах вышеперечисленных архивов, но необходимо добавить к этому списку и другие хранилища: Государственный музей истории Ленинграда (ГМИЛ, сегодня — ГМИ СПб), Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). В фондах Государственного Русского музея я работала с материалами в нескольких различных отделах, указанных в библиографии. Одной из сложностей, возникших при поиске необходимой информации в

(тогда — ЦГАЛИ СССР). Но архивы Гуро и Матюшина при этом еще более подверглись фрагментированию. Одна их часть поступила на хранение в отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, другая попала в архив ГРМ (о Гуро, Матюшине и «Союзе молодежи»), третья — в Ленинградский государственный архив литературы и искусства (ЛГАЛИ). Часть писем Матюшина хранится в РО ИРЛИ, часть — в архиве Государственной Третьяковской галереи в Москве, часть — в архиве Государственного музея Маяковского в Москве. После смерти О. Громозовой-Матюшиной в 1975 году архивы претерпели еще большее раздробление, и материалы из них оказались в основном в частных собраниях, а также в ГМИЛ.

этих огромных собраниях материалов, было некоторое несовпадение названий отделов с их содержимым: например, в разделе «дореволюционная живопись» обнаруживались и произведения искусства, созданные после революции.

Помимо этих государственных архивов и библиотек, я также обращалась к ряду частных коллекций и архивов. В ходе работы стало понятно, что часть документов и материалов о цвете была уничтожена или просто выброшена.

Значительная часть представлявших для меня интерес архивных материалов состоит из планов и протоколов, отчетов и конспектов к лекциям и статьям. Многие из них были написаны лично Матюшиным, некоторая часть — Матюшиным совместно с Еленой Гуро и несколько документов — ассистентами Матюшина Марией и Борисом Эндерами. Я также использовала биографические материалы Матюшина, например дневники и переписку, включая письма Елены Гуро. Дополнительная информация об использованных архивных материалах содержится в разделе «Избранная библиография» и в сносках.

Изучить деятельность сотрудников ГИНХУКа мне помогли отчеты, планы деятельности, протоколы заседаний, конспекты к курсам, лекциям и проектам. Отчеты составлялись главами отделов, которые, естественно, стремились отразить в них кипучую деятельность вверенных им подразделений — множество проведенных экспериментов, опубликованных текстов и созданных произведений искусства. Отчеты адресовались властям, которые осуществляли финансирование исследований. Чтобы добиться финансирования и заручиться будущей поддержкой, необходимо было представить исследования в выгодном свете. Поэтому достигнутые результаты иногда выглядят чересчур оптимистично, и порой трудно понять, какие из перечисленных мероприятий уже осуществлены, а какие только планируются. Существовала и еще одна сложность: жена Матюшина позаботилась о том, чтобы

частично перепечатать дневники и рукописи мужа перед тем, как передать их в государственные архивы. Ни в одном из написанных Матюшиным текстов, которые я прочитала, мне не встречались отрицательные эмоции по поводу советской власти — возможно, если такие высказывания и существовали, они были переформулированы Ольгой Громозовой-Матюшиной, придерживающейся прокоммунистических взглядов[25]. Однако критически оценить тексты Матюшина, посвященные теории цвета, она не могла. Несмотря на это, будучи осведомленной о возможности появления подобной проблемы, я и к этим текстам относилась не без осторожности.

Метод исследования

Материалы Матюшина и учащихся его мастерской многочисленны и во многих случаях не каталогизированы. Поэтому одной из возникших сложностей стала необходимость критического обращения и одновременно выявления наиболее значимых характеристик экспериментов с цветом. Во многом моя работа состояла в восстановлении несуществующей структуры. Однако эта реконструкция понадобилась отнюдь не в связи с желанием адаптировать материалы к моей собственной, заранее выработанной теории; потребность в ней была вызвана моим бережным отношением к оригинальным текстам, которые сформировали мое понимание теории Матюшина. Я не стала составлять каталога документов об экспериментальной деятельности матюшинских лабораторий, а занялась систематизацией различных аспектов цвета, представленных в «Справочнике». Я не стала составлять каталога документов об экспериментальной де-

---

[25] Ольга Матюшина передала часть архивов Матюшина и Гуро в РО ИРЛИ в 1940 году. См. Капелюш, 1976, с. 3, и Матюшина, 1973.

ятельности матюшинских лабораторий, а занялась систематизацией различных аспектов цвета, представленных в «Справочнике», стремясь реконструировать на этой основе ту концепцию визуальности, которую исповедовал сам Матюшин.

Подосновой моей работы на всем ее протяжении был вопрос «Что может сказать теория цвета о мировоззрении ее автора?». Руководствуясь именно этим вопросом, я исследовала слова и цвета, рождавшиеся в матюшинских мастерских. Движущей силой моего исследования научной работы Матюшина стали слова и цвета, рождавшиеся в его мастерских. Внимательное изучение материалов по цвету, разработанных в Отделе органической культуры, и тщательное рассмотрение рассуждений Матюшина оказались непростой задачей. Материалы, составляющие матюшинскую концепцию цвета, фрагментарны, а расплывчатость терминологии и нечеткость теории усложняют возможности их анализа. Идеи, представленные в опубликованном «Справочнике», сформулированы лишь в предварительном виде, ГИНХУКовские отчеты об экспериментах неточны и недостаточно подробны. Матюшин не имел достаточного формального образования, чтобы стать ученым, и не соблюдал большинства основных правил написания научного труда — например, в «Справочнике» отсутствуют определения используемых терминов, не описана структура работы, нет прямых ссылок на использованную литературу и т.п.

Уже упоминавшийся искусствовед Джон Гейдж был убежден в том, что цвет следует рассматривать с исторических позиций. Но если Гейдж сделал свой вывод, изучая несколько различных теорий цвета, то я занимаюсь исследованием — правда, более подробным — единственной теории. Существенную роль в моей работе сыграла книга Майкла Баксандалла *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* («Живопись

и опыт в Италии пятнадцатого века») и конкретно — введенное Баксандаллом понятие «глаз периода» (period eye), которое основано на значимости исторического контекста во всем разнообразии его конкретных обстоятельств для понимания искусства. «Глаз периода» представляет собой набор усвоенных правил, который различается от страны к стране и от века к веку. Этот набор включает в себя религиозные, коммерческие и социальные условности, регулирующие взаимоотношения между мировоззрениями авторов и зрителей, которые и являются решающим фактором метода интерпретации произведений искусства[26].

В соответствии с собственным концентрированно герменевтическим методом, Баксандалл расширяет герменевтическое понятие «горизонта», или «жизнимира» (в оригинале — «life-world»): не только убеждения зрителей воздействуют на их интерпретацию картины, но сама картина есть «хранилище» различных связей[27]. Подобно Баксандаллу, я считаю зрительную данность, т.е. в моем случае цветовые таблицы и таблицы цветоформ, важными хранилищами информации. Они являются своего рода визуальными уликами существования культуры, которую я изучаю. Но если «глаз периода» Баксандалла складывается из Бога, денег и общения, в настоящем исследовании больше внимания уделяется и идеологическим обстоятельствам[28].

---

[26] Baxandall, 1972, с. 29, и далее.

[27] Не предпринимая попытки декодировать семантику цветов, что является распространенным методом скорее в иконографических исследованиях искусствоведов, Баксандалл изучил контракты и выяснил характер социальных отношений между художниками и заказчиками, что позволило ему раскрыть причины использования дорогих пигментов в живописи эпохи Возрождения. Baxandall, 1972, с. 3—11.

[28] Анализ идеологии как компонента культурной системы предпринял антрополог Клиффорд Геерц, см. Geertz, 1975, с. 193—233. По-видимому, уровень сложности повышается с каждым

В отличие от возникшей под влиянием Теодора Адорно, Юргена Хабермаса и Герберта Маркузе критической теории Питера Бюргера, которую он накладывает, словно фильтр, на авангард как общее явление[29], мой анализ одной из теорий авангарда основан на герменевтической позиции, причем явленной с различных точек зрения. Матюшинскую теорию цвета я тоже рассматриваю с разных точек зрения — и саму по себе, в контексте того времени, когда она была разработана, т.е. анахронно, и с точки зрения сегодняшней науки, т.е. синхронно.

СТРУКТУРА ИССЛЕДОВАНИЯ

Одна из моих гипотез, как уже упоминалось, состоит в том, что Матюшину был свойствен визуальный подход к реальности — более последовательный и научно обоснованный, нежели тот, который присущ любому художнику, мыслящему зрительными образами. Обоснованию данной идеи во многом посвящена эта книга.

Еще раз повторю: задачи моего исследования частично накладываются друг на друга. Изучение культурного контекста, в котором разрабатывалась теория цвета Матюшина, неизбежно включает в себя и изучение общеупотребительных научных взглядов того времени как неотъемлемой части этого культурного

уровнем анализа. С определенной точки зрения, масштаб моего исследования слишком велик для того, чтобы получить результаты, поддающиеся успешной обработке. С другой стороны, предпринятое мной тщательное изучение архивных материалов, а также общий контекст исследуемого предмета заставили меня принять непростое решение, т.е. направить свое исследование одновременно и вглубь, и вширь. Рассуждения о герменевтическом методе исследований см. в Alvesson & Sköldberg, 1994, особенно с. 210—222.

[29] Bürger, 1974.

контекста. Теории цвета, о которых пойдет речь в этой книге, отражают идеологические позиции их авторов. И мой анализ «Справочника» как теории цвета с научной точки зрения привел к результатам, затрагивающим такие области, как онтология и «субъективность» цвета.

Приняв решение рассматривать Матюшина как провозвестника многих открытий в области цвета, я вынуждена была обратиться к естественно-научным дисциплинам, что, как правило, представляет для искусствоведа определенную опасность[30]. Поскольку в этих областях науки я не более чем дилетант, мне пришлось сконцентрироваться скорее на научных позициях самого Матюшина, чем на подробном изложении отдельных физических аспектов цвета или функций мозга, связанных с цветным зрением. Это ставит меня в положение, аналогичное положению самого Матюшина, которому в его работе приходилось пересекать границы различных областей науки. Однако чтобы продемонстрировать релевантность выдвинутого тезиса и изложить идеи Матюшина доступным для сегодняшнего читателя образом, в эту книгу включено описание исторического фона формирования сегодняшних научных взглядов. По данно-

---

[30] Судя по темам докладов на различных конгрессах и конференциях, посвященных вопросам цвета, подавляющее большинство исследователей (физики и вообще «люди точной науки») занимаются цветом как измеримым и независимым от человеческого восприятия явлением, тогда как цвет как качественное переживание исследуется крайне мало. Одной из объективных причин является резкое усложнение процесса исследования этого предмета при включении «человеческого фактора». Во-первых, зрительные процессы проходят с участием сложных неврологических систем. Во-вторых, попытка описать переживание цвета неминуемо поднимает по сути своей философские вопросы. Например: существует ли цвет вне зависимости от того, видит его кто-либо или нет? Необходимо ли осознанно смотреть на цвет, чтобы его воспринимать? Где с точки зрения пространства существует цвет?

му поводу я консультировалась с профессионалами в разных областях, так или иначе занимающимися проблематикой цвета, — с физиками, биофизиками, философами. Частично это описание содержится в пояснительных сносках, частично — в форме ссылок на рекомендуемую литературу.

Настоящее исследование разделено на пять частей: названия этих частей — «Цвет», «Зрение», «Культура», «Идеология» и «Синтез» — указывают на основной ход рассуждений в каждой из них. Кроме того, в конце книги есть приложения — список сокращений, терминология по цвету, а также текст «Справочника». Поскольку «Справочник» является библиографической редкостью, в книгу включена его факсимильная копия (Приложение). Ссылки на «Справочник» в тексте приводятся с указанием соответствующих страниц факсимильной копии. Помня о том, что лишь немногие работы Матюшина были изданы, я также приведу ряд цитат из его неопубликованных работ, чтобы предоставить читателю возможность услышать голос самого Матюшина.

Не ставя своей целью перечислить тезисы каждой главы подробно, ограничусь их кратким резюме. Глава 2 содержит краткую биографию Матюшина. Глава 3 посвящена экспериментальной работе Матюшина, в результате которой был создан «Справочник», в основном в Государственном институте художественной культуры в Ленинграде (ГИНХУК), где также работали Казимир Малевич и Владимир Татлин. Ученые, ранее интересовавшиеся этой темой, уже отмечали, как удивительно мало исследований посвящено ГИНХУКу, несмотря на важную роль, которую он сыграл в культурной жизни города[31]. Причина, по которой я сочла необходимым пересмотреть позиции Матюшина по отношению к Малевичу, содержится в неопуб-

---

[31] Это отмечается в Жакар, 1995, с. 64, и далее, с. 303 и далее.

ликованных архивных материалах[32]. Полагаю, что эти материалы — и моя работа в целом — во многом позволят уточнить и традиционное представление о Малевиче.

Глава 4 представляет «Справочник» как теорию цвета; здесь излагаются важнейшие из затронутых в нем вопросов. Основой для этой главы стал сам «Справочник». В некоторых случаях для прояснений не вполне понятных участков текста использовались неопубликованные материалы. Идеи Матюшина рассматриваются здесь в сопоставлении с представлениями Вильгельма Оствальда, Мишеля-Эжена Шевреля, а также в сравнении с современными научными позициями. Читатели, не интересующиеся теориями цвета, могут пропустить эту главу, однако информация излагается в ней доступным для непрофессионалов образом.

Глава 5 посвящена теме зрения. Используя герменевтический подход, я пытаюсь побудить читателей как бы увидеть мир именно таким, каким его видел сам Матюшин. Центральным методом, лежащим в основе экспериментов, которые привели к написанию «Справочника», является «расширенное зрение», хотя в самом тексте «Справочника» этому понятию и не уделяется значительного внимания. Помимо «Справочника» и архивных отчетов, для написания этой главы я пользовалась другими текстами Матюшина, исследовательскими материалами о цветном зрении, которые были доступны Матюшину, а также современными результатами исследований в области цветного зрения. В этой главе также рассказывается о

[32] Например, в Жакар, 1995, с. 84, говорится, что Матюшин «был мыслителем для всех своих современников, и даже для Малевича», а в Nakov, 1978, с. 119, — что Матюшин был «интеллектуальным светилом» супрематизма. Несмотря на эти утверждения, ни Жан-Филипп Жакар, ни Андрей Наков до сих пор не представили более подробного исследования работы Матюшина.

различных культурных течениях и событиях, повлиявших, как мне кажется, на мировоззрение Матюшина.

В шестой и седьмой главах тема влияний отчасти продолжается: здесь в числе прочего речь идет об идеях, оказавшихся важными для Матюшина в процессе формирования его концепции, и о носителях этих идей — о тех, кто в предреволюционный период параллельно Матюшину интересовался цветом и в широком смысле проблематикой зрения; в своем роде это тоже мир Матюшина, но увиденный глазами других людей, его современников. Глава 6 в основном посвящена пространству, а глава 7 — методам обнаружения цвета в материальном и нематериальном мирах. В основе этих глав, помимо «Справочника» и архивных ГИНХУКовских отчетов, лежат важные работы Матюшина — «О книге Метценже—Глеза «Du Cubisme»» (1913)[33], «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры» (1916—1920)[34], манифест «Не искусство, а жизнь» из журнала «Жизнь искусства» (1923)[35], «Опыт художника новой меры» (написано в 1920—1926 гг.)[36], «Русские кубо-футуристы. Воспоминания Михаила Матюшина» и «Творче-

---

[33] Матюшин, 1913. В том же году на русском языке вышли еще два перевода полного текста книги А. Глеза и Ж. Метценже *Du Cubisme* (1912). Один перевод был выполнен в Петербурге Екатериной Низен, свояченицей Матюшина, а другой — в Москве Максом Волошиным. Однако текст Матюшина нельзя считать переводом — это скорее объединение идей, изложенных в «Du Cubisme», с идеями Успенского, которые он сформулировал в своей книге «Tertium Organum» (1911), а также с идеями Чарльза Хинтона из его работ *The Fourth Dimension* (1904) и *A New Era of Thought* (1888).

[34] Матюшин, 1916—20.

[35] Матюшин, 1923а.

[36] Над этим текстом Матюшин работал несколько лет, и его окончательный вариант был прочитан в ГИНХУКе в 1925 году. Этот очерк был опубликован только в 1976 году в Стокгольме (Матюшин, 1976а).

ский путь художника» (1933—1934)[37], а также письма Елены Гуро к Матюшину[38]. В этих главах я обращаюсь к тем источникам, на которые ссылается в своих работах Матюшин, и анализирую их с помощью результатов недавних исследований. Причина, по которой я описываю культурно-исторический фон теории Матюшина уже после представления самой теории, состоит в моем желании как можно более «трезво» рассмотреть созданную Матюшиным теорию цвета, перед тем как окунуться в мир метафизики.

Читатели, главным образом интересующиеся теорией цвета, могут смело пропустить эти две главы и сразу перейти к главе 8, в которой рассказывается о других советских теориях цвета — ссылки на эти теории есть в «Справочнике». О них и западный, и российский читатели узнают впервые, так как, насколько мне известно, более ранних описаний советских теорий цвета не существует. В этой же главе представлен анализ влияния идеологической обстановки на работу Матюшина в контексте диалектического материализма: продемонстрированы расхождения между идеями Матюшина, его современников и позицией государственных органов надзора, а также рассмотрены вопросы субъективности-объективности в применении к диамату, последствия которого прежде не

---

[37] Как первая часть автобиографии Матюшина («Русские кубофутуристы. Воспоминания Михаила Матюшина»), охватывающая период до 1917 года, так и вторая («Творческий путь художника») были написаны с подачи Николая Харджиева. В написании второй части Матюшину помогала Мария Эндер. Матюшин начал работу над этим текстом уже после публикации «Справочника» и продолжал ее вплоть до самой своей смерти, что может служить подтверждением того, насколько большое значение он придавал этому труду. Первая часть автобиографии была опубликована в 1976 году. Вторая же часть книги и на сегодняшний день публиковалась лишь отрывками. См. Матюшин, 1976б, и Матюшин, 1933—34.

[38] РО ИРЛИ, РГАЛИ.

освещались в исследованиях об истории теорий цвета. В главе 9 мы возвращаемся к Матюшину и к методам, которые он выработал, чтобы выстоять в условиях кардинально меняющейся ситуации сталинского времени. Наконец, последняя глава книги посвящена судьбам учеников Матюшина и судьбе самой теории цвета уже после смерти ее творца.

Чтобы понять Матюшина и его подход к цвету, необходимы время, настойчивость и определенные навыки. Хотя использованные в настоящей книге материалы и созданы Матюшиным, метод их интерпретации и логическая структура исследования избраны мной. Не без риска быть обвиненной в самонадеянности, я в данном случае прибегну к сравнению своей работы с трудом Гете, который считал свой трактат «Учение о цвете» не более чем «черновиком» — и это после сорока лет работы над этой книгой! Матюшин, в свою очередь, после тридцати лет упорной работы осознал, что подошел лишь к первому этапу огромной задачи, которую ему еще предстоит решить[39]. Я же иду по следам Матюшина только с 1989 года и потому не могу претендовать на полноту понимания его теории.

Мы не должны ставить вопрос об истинности или обоснованности теории цвета Матюшина. Однако к ней стоит отнестись как к одному из направлений, повлиявших на процесс формирования современной ему культуры, несмотря на ограниченную известность, которую эта теория получила. Если взглянуть на работу Матюшина именно с этой позиции, его идеи о зрении оказываются важны для понимания духа его времени. А в чем состоит мировоззрение Матюшина, я постаралась рассказать в этой книге.

---

[39] «Справочник», с. 24.

ЦВЕТ

2. МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Однажды днем в голубом небе, над майской зеленью, были ласковые большие ладони.

Они благословляли и приголубили... Небо — лоб земли. Глаза — небо души.

Вечером светлый, высокий лоб задумался... Был рай кротости....

Такое честное, правдивое и доброе было небо.

Елена Гуро, запись в дневнике, 7 мая 1909 г.

Эта глава — обзорная: она посвящена событиям, людям и местам, сыгравшим важную роль в жизни Матюшина. До сих пор ни одной полной биографии Матюшина издано не было, и в ряде случаев оказалось даже сложно установить точные даты событий, поскольку в разных источниках они различаются. Данная глава не претендует на полноту информации: рассматриваемые здесь сюжеты в последующих главах будут рассмотрены более подробно, — здесь же стилистика изложения сознательно выбрана как нарочито справочная, сугубо фактологическая.

ДО РЕВОЛЮЦИИ

Михаил Васильевич Матюшин (16 октября 1861 по старому стилю — 14 октября 1934) — художник, музы-

кант, композитор, скульптор, фотограф, издатель и автор исследований о цвете, искусстве и теории музыки[1] — родился в Нижнем Новгороде и был незаконнорожденным сыном крепостной крестьянки и дворянина Николая Александровича Сабурова, который умер, когда мальчику было три года (в силу незаконнорожденности Матюшин получил фамилию матери) . Всего в семье было шестнадцать детей. Девять умерли еще до рождения Матюшина во время эпидемии холеры, и он рос вместе с шестью братьями и сестрами. В семь лет его отдали в школу, но слабое здоровье помешало ему окончить даже четыре класса. Недостаток систематического образования был частично восполнен обучением в музыкальной школе — с раннего детства Матюшин играл на гитаре, на аккордеоне и на скрипке. Именно занятия музыкой сделались его первой профессией: проживая в 1874—1880 годах в Москве вместе с матерью и старшим братом, он учился в Московской консерватории (тогда же, правда, он поступил и в Строгановское училище, но учебе воспрепятствовали финансовые сложности)[2], а переехав в 1882 году в Петербург, устроился скрипачом хора в Санкт-Петербургский придворный оркестр — один из лучших в Европе и находившийся под непосредственным покровительством царя. В оркестре Матюшин проработал до 1913 года, одновременно преподавал в консерватории: эта деятельность позволяла ему кормить семью и оставляла достаточно времени для занятий живописью, которые с течением лет становились все более интенсивными и понемногу приобретали для него первостепенное значение.

Существенный крен в сторону живописи случился в конце 1890-х годов, после того как Матюшин рас-

---

[1] Если не указано иное, источниками биографических данных являются: Матюшин М., 1933—34, Матюшин М. (без даты), Матюшин М., 1976б, с комментариями Н. Харджиева; Эндер М., 1934, Капелюш Б., 1976, Костров Н., 1990, и Повелихина А., 1990.

[2] Эндер М., 1934. С. 2.

стался со своей первой женой, М. Патиак, француженкой с русифицированным именем Мария Ивановна (с ней остались их четверо детей)[3]. С 1894 по 1898 год он посещал рисовальную школу Общества поощрения художеств, где и познакомился со своей будущей женой, Еленой Генриховной Гуро (1877—1913) — именно ей предстояло сыграть ключевую роль в его дальнейшем развитии как художника, художественного организатора и теоретика цвета[4].

В 1900 году 39-летний Матюшин совершил свое единственное путешествие за границу (не считая нескольких поездок в Финляндию, которая до 1917 года входила в состав Российской империи). Во время краткого пребывания в Париже он посетил Всемирную выставку и был поражен пестротой художественной жизни, изобилием различных художественных течений. Впечатления от павильона «Электричество» стали первым импульсом, стимулировавшим впоследствии некоторые идеи его цветовой теории.

В 1903—1905 годах Матюшин и Гуро занимались в школе-студии «серебряного импрессиониста» Яна Ционглинского. Ционглинский, полагавший, что «суть искусства состоитъ въ томъ, чтобы неуловимыя, внутреннія, психическія вещи выразить в осязательной форме»[5], поощрял интерес своих учеников к сверхчувственным аспектам зрительного восприятия (из этого первоначального интереса потом родятся многие идеи «Справочника»). И в целом вопросы цветового видения, так занимавшие Матюшина и Гуро, Ционглинскому были отнюдь не чужды: сам он

---

[3] Более подробная информация о М. Патиак и детях Матюшина отсутствует.

[4] Подробнее об общем влиянии Е. Гуро на ее современников см. Эндер З., 1994 и 1986, Tillberg, 1992b. Подробнее о парах художников-авангардистов (Н. Гончарова и М. Ларионов, В. Степанова и А. Родченко, М. Матюшин и Е. Гуро, О. Розанова и А. Крученых, Н. Удальцова и А. Древин) см. Raev, 2000, с. 157—191.

[5] Цит. по Рубцов А., 1913, с. 26, § 116.

сравнивал живопись с садом, в котором художник, обладающий большей восприимчивостью, чем другие люди, собирает, словно букет цветов, цветные точки для своей картины. Менее удачным оказалось обучение Матюшина и Гуро в школе-студии Елены Званцевой (1906—1907; студия, кстати, располагалась в том же доме, что и квартира поэта Вячеслава Иванова, известная как «башня», — на Таврической улице, 25, ныне 35): они прекратили занятия, сочтя своих преподавателей, старших «мирискусников» Льва Бакста и Мстислава Добужинского, слишком «академичными» и «эклектичными»[6].

В 1906 году Гуро и Матюшин переехали на Лицейскую улицу, 4 (ныне улица Рентгена на Петроградской стороне). Их дом стал местом частых встреч художников и поэтов. В дружеский круг входили такие разные люди, как Алексей Ремизов, Федор Сологуб, Василий Каменский, Давид и Владимир Бурлюки, Велимир Хлебников. Устойчивое положение в художественной жизни было упрочено участием в выставках «Ретроспектива всех художественных направлений» и «Импрессионисты» (1908—1910), которые устраивал Николай Кульбин — врач, художник, пропагандист нового искусства и неутомимый организатор[7]. К этому моменту Гуро и Матюшин чувствуют себя уже вполне уверенно для того, чтобы приступить к самостоятельным действиям.

---

[6] Матюшин М., 1976б, с. 137. О Баксте как театральном художнике см. Tillberg, 1993a. О группе «Мир искусства» см. Петров, 1991.

[7] Кульбин организовывал знаменитые вечера в «Бродячей собаке»; благодаря ему в России узнали о сочинении В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1911); он же в 1914 году устроил приезд в Петербург итальянского футуриста Т. Маринетти. Подробнее о Н. Кульбине см. Howard, с. 8—40; о жизни футуристов и символистов в Петрограде перед Первой мировой войной см. Markov, 1986, с. 117—163. и Лившиц, 1933.

Первым таким действием стало основание издательства «Журавль» (1909), выпустившего около двадцати книг и буклетов[8]. Вторым — организация группы «Союз молодежи» (1910), своего рода форума, предполагавшего устройство выставок, лекций, дискуссий, а также печатных обсуждений событий искусства[9]. «Союз молодежи» объединял представителей разных направлений — импрессионистов, символистов из «Голубой розы», примитивистов из «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста»[10]; персонально туда входили Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Владимир Марков (псевдоним Волдемара Матвейса), Ольга Розанова, Павел Филонов, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Николай Кульбин и Казимир Малевич[11]. В трех вышедших номерах (1912—1913) одноименного журнала публиковались новые стихи, манифесты, проза, статьи по эстетике и статьи, посвященные европейскому и мировому искусству[12]. В частности, в последнем номере были напечатаны статья Матюшина по поводу книги Глеза и Метценже «О кубизме» и отрывки из работ русского мистика Петра Успенского (1878—1947)[13]. Книги Успенского «Четвертое измерение» и «Tertium Organum: Ключ к загадкам мира» вышли в Петербур-

---

[8] Полное собрание книг, изданных Матюшиным, хранится в Государственной Третьяковской галерее. Ф. 25.

[9] Подробнее о «Союзе молодежи» см. Howard, 1992.

[10] О различных художественных течениях до 1917 года см., например, Gray, 1986 (первое изд. 1962). Sambianov, 1990, с. 222—293. Более подробное исследование об обществе «Бубновый валет» см. Поспелов Г., 1990, о кубофутуризме — «Русский кубо-футуризм», 2002.

[11] См. публикации: о В. Матвейсе — Buzhinska, 2002, и о О. Розановой — Гурьянова, 2002.

[12] «Союз молодежи». № 1—3. СПб., 1912—1913.

[13] Сама книга «О кубизме» вышла в 1913 году в издательстве «Журавль» под редакцией Матюшина в переводе Екатерины Низен — сестры Е. Гуро (настоящая фамилия — Эрлих).

ге чуть раньше (1910, 1911, в дальнейшем переиздавались); прокламируемая им «гиперпространственная реальность»[14] открывала новые возможности для искусства, и Матюшин с Гуро осознали это раньше других — уже в 1912—1913 годах они начали теоретические исследования пространства и образа в контексте «четвертого измерения»[15].

Таким образом, Михаил Матюшин и его жена Елена Гуро стали движущей силой образовавшегося вокруг них кружка петербургских художников и интеллектуалов. Дом на Песочной улице, 10 (ныне ул. Проф. Попова), в который супруги переехали в 1912 году (здесь Матюшин проживет до самой своей смерти), на многие годы сделался «штабом» этого кружка.

В 1912 году Матюшин и еще ряд художников — членов «Союза молодежи» — побывали в Москве. Там Матюшин лично познакомился с Казимиром Малевичем (1878—1935), который был младше его на 17 лет. С этого момента начались на всю жизнь связавшие их дружба и совместная работа над многочисленными проектами. Приезжая в Петроград, Малевич (в 1913—1916 он жил то в Москве, то в провинции) часто останавливался у Матюшина.

1913 год стал поворотным в жизни Матюшина. 6 мая (по новому стилю) умерла Елена Гуро. После ее смерти Матюшин с головой ушел в художественную деятельность[16]. Летом на даче, которую он снимал в Уусикиркко (ныне Поляны), на Карельском перешейке, он организовал Первый всероссийский съезд

---

[14] О «четвертом измерении» как реальности «гиперпространства» в России см. Henderson, 1983, с. 238—299.

[15] Гуро и Матюшин. 1912—1913. Перепечатано в «Органика», 2001, с. 33.

[16] Еще при жизни Е. Гуро планировалось издание сборника «Трое», куда должны были войти ее тексты, а также тексты А. Крученых и В. Хлебникова. Сборник был издан после смерти Е. Гуро с посвящением ей и иллюстрациями К. Малевича.

футуристов (съезд баячей будущего). Депутатов оказалось всего трое — сам Матюшин, Малевич и Крученых; однако, согласно прозвучавшей в манифесте съезда задаче «устремиться на оплот художественной чахлости — на русский театр», участники провозгласили открытие театра «Будетлянин» и совместными усилиями создали первую футуристическую оперу «Победа над солнцем»[17]. Поставленная в том же году, она имела скандальный успех; собственно, с этого момента слово «футуристы» входит в российский художественный обиход. Сам Матюшин называл 1913 год годом наивысшего расцвета кубофутуризма[18].

Впоследствии Малевич связывал свою работу над декорациями и костюмами к «Победе над солнцем» со становлением супрематизма. В 1914—1915 годах, когда основные положения супрематической доктрины формулировались, переписка между Малевичем и Матюшиным шла весьма активно[19]; и характерно, что в этих письмах именно Матюшин говорит с интонацией наставника. Подозрительный Малевич, по слухам никого не пускавший в свою мастерскую из боязни, что его идеи могут быть украдены, в мае 1915 года писал Матюшину: «Мне нужен человек, с которым бы я мог откровенно говорить и который бы совместно со мной помог мне изложить теорию на основании живописных возникновений. Думаю, что таким человеком можете быть только Вы»[20]. В знак благодарности своему советчику Малевич также написал

---

[17] Победа над солнцем. Тексты написаны А. Крученых (либретто) и В. Хлебниковым (пролог). Опера была представлена публике в театре «Луна-парк» в Петербурге в декабре 1913 года.

[18] Матюшин, 1976б, с. 155.

[19] Переписка началась в 1913 году. Письма К. Малевича опубликованы в «Malevich Vol IV», 1978, с. 201—216; Ковтун, 1983, с. 38—49, и 1976, с. 177—195.

[20] Письмо К. Малевича к М. Матюшину. Цитируется по Ковтун, 1976, с. 178.

алогичный «Портрет М.В. Матюшина»[21]. А когда в конце 1915 — начале 1916 года на «Последней футуристической выставке картин 0.10» впервые демонстрировался «Черный квадрат» и посетителям выдавали буклет с текстами Малевича, то самый важный из ранних текстов, «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», был издан Матюшиным под его собственной редакцией[22]; Малевич даже позволил ему внести в текст исправления[23]. Тем не менее это доверие не мешало Матюшину критиковать Малевича за недооценку цветового начала в супрематической теории и практике. Полагая, что «окраска должна стать выше формы настолько, чтобы не вливаться ни в какие квадраты, угольники и пр.»[24], в рецензии на выставку «0.10» он утверждал, что Малевичу свойственны «невыдержанность ... и недостаточность понимания условий новой меры»[25] — под словами «новая мера» подразумевалось все то же «четвертое измерение».

В последние предреволюционные годы творческая жизнь Матюшина была очень насыщенной. Помимо издательской и организаторской деятельности, он занимался фотографией, музыкой, театрализованными постановками, живописью, а также создавал скульптуры из древесных корней и сучьев (например, «Танцор» или «Доисторический человек»)[26]. Среди его музыкальных сочинений — опера на либретто А. Крученых «Побежденная война» и фортепьянная сюита «Арлекин» (позднее, в начале 1920-х, при участии

---

[21] Гос. Третьяковская галерея. О портрете Матюшина работы Малевича 1913 года см. *Russian Avant-Garde. The George Costakis Collection*, 1981, с. 255, и *Malevich*, 1970, с. 23.

[22] Сарабьянов и Шатских, 1993, с. 191—195.

[23] Согласно А. Накову, 1978, с. 119. Ср. Жакар, 1995, с. 330.

[24] Матюшин, 1916, с. 17.

[25] Там же.

[26] Костров, 1990, с. 24, сноска 6. Некоторые скульптуры в настоящее время находятся в Государственном Русском музее, Санкт-Петербург.

учеников были созданы и поставлены музыкальные спектакли по пьесам Елены Гуро «Осенний сон» и «Небесные верблюжата»), среди теоретических работ — «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки»[27], где предпринята попытка пересмотреть традиционную систему темперации и утвердить ультрахроматику, а также даются конкретные советы по постановке пальцев при скрипичной игре. В живописных пейзажах этого периода заметно стремление уйти от традиционных способов изобразительного выражения, и это связано с общим усилением интереса к синтезу искусств: в русле этих исканий Матюшин более подробно сосредоточивается на рассмотрении т.н. первичных элементов художественного образа — таких как звук, форма и цвет. В 1916 году он начал работать над текстом «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры»[28].

ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

К 1917 году Матюшину было уже 56 лет (для сравнения: Родченко — 26, Поповой — 28, Малевичу — 39, Татлину — 32). Но, как и большинство его младших товарищей-авангардистов, он приветствовал революцию, во всяком случае поначалу. Некоторое время служил в Петрокоммуне (ответственным за распределение дров и продовольственных карточек); к первой годовщине Октября совместно с Малевичем выполнил настенное полотно площадью 300 квадратных метров для оформления Дворцовой площади — «Заседание комитета сельской бедноты»[29]. И в том же 1918 году начал работать в качестве помощника

---

[27] Матюшин, 1910—15.
[28] Матюшин, 1916—20.
[29] Эндер М., 1934.

К. Малевича в Свомасе[30], где получил должность преподавателя («красного профессора»), и официально возглавил «Мастерскую пространственного реализма» (1918—1921)[31]. Там со своими учениками он изучал закономерности изменения цвета в зависимости от пространственных условий.

На рубеже 1910—1920-х годов были созданы наиболее известные и программные живописные произведения Матюшина — такие как «Живописно-музыкальные построения» (1918) и «Движение в пространстве» (1918—1921)[32]. В 1919-м он принял участие в «Первой свободной художественной выставке» в Эрмитаже, выставив десять скульптур из древесных корней под общим названием «Освобожденное движение». В его домашних спектаклях, устраиваемых в память Елены Гуро, действие строилось на игре света, абстрактных форм и музыки и практически было предвестием перформанса; последнее из таких представлений, показанное на квартире Б. Эндера, называлось «Рождение света, цвета и объема» (1923)[33]. В эти же годы Матюшин работал над конструкцией нового типа скрипки — упрощенной или кубистической формы; в 1923 году он играл на этой скрипке у му-

---

[30] Свомас (ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские) возник в Петрограде в результате преобразования Академии художеств; в 1921 году был преобразован во Вхутеин. Матюшин работал в Свомасе-Вхутеине до 1926 года.

[31] Эндер М., 1934, с. 9. В 1920-х годах и начале 1930-х выпускники Института красных профессоров формировали новый большевистский преподавательский состав высших учебных заведений. См. Krementsev, 1997, с. 297 и 48, и далее.

[32] «Движение в пространстве» находится в коллекции Государственного Русского музея, (СПб.) «Живописно-музыкальные построения» — в коллекции Костаки в Салониках.

[33] Ср. Кострома, 1999. Это представление в восстановленном виде было показано в связи с открытием выставки «Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century» «Galerie Gmurzynska», Кельн, ноябрь 1999.

зыковеда Г.М. Римского-Корсакова, причем на концерте присутствовал совсем юный тогда Д. Шостакович[34]. Наконец, 1921 годом датируется его участие в заседаниях «Вольной философской ассоциации» («Вольфила»): там он прочел лекцию по теме «Художественный опыт нового пространства»[35].

В 1923 году в результате реорганизации Музея художественной культуры (Матюшин являлся одним из его директоров и участвовал в устроенных МХК выставках «Ассоциация новых художественных направлений» и «Образование») по инициативе Малевича был открыт ГИНХУК — Институт художественной культуры. Матюшин возглавил в нем Отдел органической культуры. Начало работы сопровождалось манифестом 1923 года «Не искусство, а жизнь», в котором в общих чертах излагалась теория «расширенного смотрения» — «Зорвед»[36]. Продолжающая тезисы манифеста статья «Опыт художника новой меры» должна была быть опубликована в сборнике ГИНХУКа, вместе с текстами Николая Пунина и Казимира Малевича. Однако публикация не состоялась: сборник не увидел света. Вместо этого сокращенная версия статьи появилась на страницах украинского журнала «Нова генерація» как «Спроба ногового відчуття простороні»[37]. В 1926 году на русском языке была опублико-

---

[34] Г.М. Римский-Корсаков работал в ГИИИ, куда после ГИНХУКа перешел и Матюшин. Скрипка Матюшина хранится в Коллекции музыкальных инструментов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

[35] См. отчет о деятельности ВФА за 1920—1921 годы. ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 5, 13. Л. 6, а также письмо Иванова-Разумника к Константину Эрбергу от 9 мая 1921 года. — РО ИРЛИ. Ф. 474. Н. 145. Л. 18. Я благодарна Б.Г. Белоусу за эту информацию.

[36] См. оригинальный текст в Матюшин, 1923а, приведен в главе «Расширенное зрение как мировоззрение».

[37] Матюшин М., 1976а и 1928. Заголовок в Матюшин, 1928, указан неверно. «Спроба нового відчуття просторони» [Попытка нового ощущения пространства] — Нова Генерация. №. 11. Харьков. С. 311—322.

вана работа Вильгельма Оствальда «Цветоведение» (Farbkunde), и в лице ее автора Матюшин нашел достойного оппонента своей теории цвета.

В 1924—1926 годах Матюшин схематически обобщил свои взгляды на эволюцию в искусстве и науке в «Синоптической таблице художников, музыкантов, скульпторов, архитекторов, геометров по векам». В 1924 году наряду с еще 300 советскими художниками он принял участие в Венецианской биеннале, а в 1925 году — в Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже[38]. В том же году в Москве проходила выставка, организованная Главнаукой, отделом Комиссариата просвещения (Наркомпроса), который возглавлял Анатолий Луначарский. На этой выставке Матюшин показал свои экспериментальные схемы, разработанные в Лаборатории формы и цвета.

В 1926 году ГИНХУК как самостоятельная институция был закрыт и 1 января 1927 года насильственно слит с Государственным институтом истории искусств (ГИИИ). (В 1927 году Малевич отправился в командировку в Польшу и Германию представлять исследовательские материалы ГИНХУКа: свои и Матюшина).[39] Научная деятельность Матюшина продолжилась в ГИИИ, а когда, в свою очередь, оказался закрыт и ГИИИ (1929), экспериментальные лаборатории переехали в помещение Государственного Русского музея. В ту пору Матюшину было уже 68 лет, он получал небольшую академическую пенсию, однако продолжал работать. Как раз в эти годы система «расширенного смотрения» обретает сторонников не только в кругу непосредственных учеников мастера (группа «Зорвед», 1923, группа «КОРН» — «Коллектив расширенного наблюдения», 1930), но и за его пределами: так

---

[38] Об участии советских художников в Венецианской биеннале 1924 года см. Эндикотт Барнетт, 1993, с. 177—185.

[39] Weiss, 1996b.

манифест поэтической группы ОБЭРИУ («Объединения реального искусства», 1928) возник не без влияния матюшинских идей.

В 1930-х годах «Коллективом расширенного наблюдения» (КОРН), т.е. Матюшиным и его учениками, была организована выставка в Центральном доме Союза работников искусств на Невском проспекте. К майским празднествам следующего года Матюшин с учениками создали движущуюся инсталляцию на тему «Культурная революция»[40].

В 1932 году была опубликована его теория цвета «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету».

В 1933 году по просьбе искусствоведа Н. Харджиева Матюшин начал работу над второй частью автобиографии, где сформулировал многие свои мысли об искусстве. Он продолжал заниматься со студентами, проводить цветовые эксперименты, писать картины и музыку — до самой смерти, которая случилась 14 октября 1934 года. Его похоронили на Мартышкином кладбище, расположенном к югу от Ленинграда. 21—22 ноября в Ленинградском Доме художников состоялся вечер памяти Матюшина и небольшая выставка его произведений[41].

---

[40] Капелюш Б., 1976, с. 18.

[41] Статья Эндер, 1934, была написана к этой выставке. В описании данного документа в РГАЛИ указано «к выставке 1936 года», что, скорее всего, неверно. Статью следует датировать 1934 годом, т.е. тем же, что и год написания статьи М. Эндер для каталога посмертной выставки его [Матюшина] работ. — РО ИРЛИ. Ф. 656.

3. ГИНХУК — ЛЕНИНГРАДСКИЙ ИНСТИТУТ НОВОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Я лично глубоко интересуюсь наукой и придаю ей громадное значение. Когда вам что нужно будет, обращайтесь прямо ко мне.

Ленин — в письме к Сергею Ольденбургу, 27 января 1921 г.[1]

В этой главе речь пойдет о ГИНХУКе: именно там Матюшин возглавлял Отдел органической культуры, состоявший из лабораторий цвета и формы; там началась работа над «Справочником» и осуществлялись эксперименты по изучению восприятия цвета. Поэтому, прежде чем перейти непосредственно к «Справочнику» (см. главу 4) и к подробному рассмотрению матюшинской теории (см. главы 4, 5), имеет смысл разобраться с тем, как конкретно был устроен Государственный институт художественной культуры (иногда также называемый Государственным *исследовательским* институтом художественной культуры) в целом и Отдел органической культуры в частности, как складывались профессиональные отношения Матюшина с коллегами — К. Малевичем, В. Татлиным, Н. Пуниным; какова была обстановка (в числе прочего — историческая обстановка), в которой проводились исследования. Фактический материал данной

---

[1] Востоковед Сергей Ольденбург (1863—1934) являлся постоянным секретарем Академии наук (1917—1929).

главы основан главным образом на неопубликованных материалах и отчетах Отдела органической культуры, а также других отделов ГИНХУКа.

РЕОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПОСЛЕ 1917 ГОДА

Поскольку новый класс должен был влиться в общество и начать управлять им, реорганизация системы образования стала одной из приоритетных задач новой власти. Большевистское правительство приступило к ее решению уже в 1918 году. В первую очередь необходимо было искоренить безграмотность, уровень которой в стране был на тот момент самым высоким в Европе. При университетах и институтах открылись отделения Рабфака (рабочего факультета); они давали возможность учиться рабочим и крестьянам, не получившим достаточной школьной выучки. С другой же стороны, постепенно от работы отстранялись специалисты, зачастую не принявшие новую политическую систему. В 1922 году был учрежден Главлит, практически исполнявший функции Министерства цензуры. Тогда же около 160 ведущих ученых были высланы из страны[2].

Большевики признавали огромное значение искусства и культуры. Они понимали, что искусство можно использовать в целях пропаганды, что оно способно превратить старый, прогнивший мир в новый — «социалистический». «Художнику-инженеру» предстояло организовать жизнь более эффективным обра-

---

[2] О цензуре см. Sakwa, 1999, с. 134 и далее. О первых годах предпринятой большевиками реорганизации системы образования см. Fitzpatrick, 1970. О культурной политике 1920-х годов в целом см. Kenez, 1999, с. 64—75. О вынужденной эмиграции см. Krementsev, 1997, с. 25.

зом, но, прежде чем столь непростая задача будет выполнена, необходимо было уничтожить расстояние, отделявшее искусство от народа.

Многие художники-авангардисты также лелеяли надежды на возникновение более совершенного общества. После 1917 года, как известно, значительная их часть приняла активное участие в формировании новой культурной политики. Они верили, что революция распространится на все сферы культуры, и им льстила возможность творить ее своими руками.

После 1918 года в разных городах возникают Государственные свободные художественные мастерские; в Москве — на базе Строгановского училища (1-е ГСХМ) и Училища живописи, ваяния и зодчества (2-е ГСХМ). Из их слияния рождается московский ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские (в 1928 году переименованы в Высший государственный художественно-технический институт — ВХУТЕИН) — это заведение сделается ведущим центром обучения художников и архитекторов на всем протяжении 1920—1930-х годов. Решение о создании ВХУТЕМАСа было принято на самом высоком уровне — Ленин лично подписал соответствующий декрет Совета Народных Комиссаров[3]. Образовательная работа ВХУТЕМАСа имела прежде всего практическую направленность. Теоретическая же основа обучения формировалась в ИНХУКе — Институте художественной культуры (1920—1923/24) — и РАХНе/ГАХНе — Российской (позднее Государственной) академии художественных наук (1921—1930)[4]. Аналогичными организациями в Петрограде/Ленинграде были Свомас — Государственные свободные мастерские (1918—1926) и

---

[3] Декрет Совета Народных Комиссаров, опубликован 19 декабря 1920 г. — см. Хан-Магомедов, 1995а, с. 41.

[4] О ВХУТЕМАСе и ИНХУКе см. Lodder, 1983, и Хан-Магомедов, 1995а и 1995б. О РАХНе/ГАХНе см. *Experiment*, 1997.

ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры[5].

Несмотря на различия в программах, многое в деятельности этих институтов обнаруживало черты сходства. Общей была специфическая «научность»: жажда «научности» пронизывала все начинания молодого советского государства — даже марксизм в 1920-е годы считался не просто философией, но был поднят до уровня «позитивной науки»[6]. Общей была и ориентированность на прикладные аспекты науки — на то, что дает непосредственные результаты. В применении к искусству это выглядело так: с одной стороны, шли поиски того общего знаменателя, который можно было бы подвести под различные его виды, с другой — осуществлялся синтез искусств под эгидой архитектуры и все большее значение приобретали конкретно-«дизайнерские» направления художественной практики. Как формулировал «производственник» Борис Арватов, «художник-философ» будет разрабатывать новые решения, а «инженер-конструктор» — претворять их в жизнь[7].

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЛЕНИНГРАДЕ

В качестве исследовательского института ГИНХУК просуществовал с 1923 по 1926 год, выделившись перед этим из МХК — Музея художественной культуры

---

[5] О ГИНХУКе см. Karassik, 1991.

[6] Payne, 1968, c. 43

[7] Борис Арватов (1896—1940) был одним из главных теоретиков «производственного искусства», твердо убежденных в том, что будущее надо строить именно объединенными усилиями инженера и художника. В 1930 году часть его текстов была опубликована в сборнике «Об агитационном и производственном искусстве». Автором обложки был А. Родченко.

(1919—1926)[8]. Он помещался в центре города, в особняке Мятлева (Исаакиевская площадь, дом 9), напротив здания гостиницы «Астория», построенного русско-шведским архитектором Ф. Лидвалем. На другой стороне Невы в пределах видимости расположены Академия художеств и Академия наук.

Несмотря на сходство идей, сравнивать ГИНХУК с соответствующими московскими институтами было бы неправильно. Он несравним с ними уже по размеру. В Москве, ставшей в 1924 году политической столицей страны, институты были гораздо больше, и работало в них гораздо большее число специалистов. К тому же благодаря близости к Кремлю, где была сосредоточена власть, московские институты финансировались лучше, чем петроградские/ленинградские. Штат ГИНХУКа в 1924 году насчитывал 16 человек, из них 5 преподавателей, 4 ассистента, а также административные и технические работники[9]. И если ГИНХУК был элитным учебным заведением, в котором обучалось лишь несколько десятков студентов, то в московском ВХУТЕМАСе обучалось от 1500 до 2000 человек[10].

Что касается представителей левого искусства[11] и авангарда, то в ГИНХУКе таких было большинство,

---

[8] Об истории ГИНХУКа и МХК см. Karassik, 1991, с. 40—59, и 1998, с. 9—36.

[9] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 72. Л. 25 об.

[10] Schädlich, 1980, с. 680.

[11] Словосочетание «левое искусство» носит несколько неопределенный характер, но зачастую используется в качестве синонима понятия «футуризм» (следует отличать от итальянских футуристов) применительно к художникам, ассоциировавшимся с послереволюционным журналом ЛЕФ (Левый фронт художников), где среди прочих печатались Владимир Маяковский, Николай Пунин и Осип Брик. «Левые» художники тяготели к радикальным формам выражения, например к беспредметности. К этой группе относились футуристы, художники производственного искусства и конструктивисты. «Правые», или «консервативные», художники при-

тогда как в ВХУТЕМАСе и РАХНе они составляли скорее исключение. ВХУТЕМАС, как уже говорилось, появился в результате слияния двух дореволюционных учреждений. Большая часть преподавателей, продолжавших работать при новом руководстве, были художники старой школы, и авангардисты — как бы громко они ни заявляли о себе — оказывались в меньшинстве; так же обстояло дело и в РАХНе, где тон задавали академики. ГИНХУК же, напротив, создавался с нуля, небольшой группой авангардистов, придерживавшихся сходных взглядов, заинтересованных в ведении экспериментальной работы и отвергавших любые проявления консерватизма.

В уставе 1925 года преподаватели ГИНХУКа — Казимир Малевич (директор), Михаил Матюшин, Владимир Татлин, Павел Филонов, Павел Мансуров и Николай Пунин[12] — следующим образом определили цели деятельности института: популяризация знаний об искусстве «с научной точки зрения», обучение «научно-художественных работников», а также «всестороннее научное исследование и разработка вопросов искусства и изобретения в области художественной культуры [...] вызываемые государственными требованиями»[13]. Целью теоретической работы исследовательского института стал поиск общего языка для

держивались традиций реализма и натурализма. В своей «Программе левых беспредметников» Казимир Малевич утверждал, что необходима «война с академизмом», и предлагал основать газету, посвященную массовому искусству. См. «Изобразительное искусство». № 1. 1919, приводится в Маца, 1933, с. 110.

[12] П. Филонов и П. Мансуров участвовали в процессе меньше других. Первоначально Павел Филонов возглавлял Отдел методики, но в декабре 1923 года он покинул этот пост. Шесть месяцев спустя его занял Н. Пунин. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 56. Л. 7 об. и Д. 51. Л. 95. Об экспериментальном отделении П. Мансурова сохранилось очень мало свидетельств. См. ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 67 — 67 об.; Karassik, 1991, с. 46, и Карасик, 1995.

[13] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп.1. Д. 48. Л.1.

художников и ученых, практической — наведение мостов между искусством, промышленностью и наукой.

Универсальный язык «художественной культуры»

Существенным аспектом научной деятельности мыслилась задача словесной вербализации изобразительного опыта: только это позволило бы художникам общаться вне пределов своего круга. Подобного рода поиски универсального языка активно велись в ГИНХУКе; в частности, вербальными характеристиками этого языка в рамках междисплинарных исследований занимался Отдел фонологии. Сама фонология — новая тогда отрасль лингвистики — своим возникновением во многом обязана Роману Якобсону: именно он в исследовании, посвященном сопоставлению русской и чешской систем стихосложения (1923), впервые выделил звуковые фонемы и придал им значение языковых универсалий.

Истоки поисков универсального языка лежат в экспериментальной «заумной» поэзии (поэзии за пределами сознания, ума), на которой было сосредоточено основное внимание дореволюционных футуристов (к ним так или иначе принадлежал Матюшин). Тогда, в дни расцвета эсперанто, заумная поэзия рассматривалась как способ наладить общение, выйдя за все существовавшие раньше границы, в том числе между животными и людьми, например при помощи звучащих по-птичьи неологизмов Велимира Хлебникова. Филологи-формалисты (Р.Якобсон, В.Шкловский, Ю.Тынянов) на новом этапе продолжили эти поиски. Естественно, их предметом была литература, а не изобразительное искусство. Тем не менее еще около 1915 года Якобсон интересовался работой Матюшина: тогда состоялось их знакомство (Якобсон даже побывал у художника дома, и «заумные скульптуры» произвели на него сильное впечатление), и тогда же он предложил Матюшину совместно издать иллюстриро-

ванный футуристский сборник, включив в него статьи о музыке, поэзии и живописи[14].

Если для литературы основными элементами структуры являются звуки, то в изобразительном искусстве все решают визуальные элементы — цвет, точка, линия, поверхность, контуры форм, объем и пространственное построение. Швейцарский теоретик искусства Генрих Вёльфлин в своем труде *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915 («Основные понятия истории искусств», 1930)[15], первым затронул проблему «линейного» и «живописного», которую можно условно приравнять к вопросу о линии и цвете. Именно эти формальные категории (а вовсе не толкование сюжета произведения) Вёльфлин рассматривал в качестве основных законов искусства. Эти законы опирались на характеристики, находящиеся за пределами очевидного представления узнаваемых объектов. Позже данный подход развили влиятельные британские формалисты Бэлл и Фрай, чьи теории оказались очень полезными при анализе беспредметного искусства.

В ГИНХУКе о языке, который, по убеждению художников, не имел ни пределов, ни границ, говорили в терминах «художественной культуры». Подобный подход отличал всю работу, проводимую в институте, что видно и из самого названия — Государственный институт художественной культуры. Политика ГИНХУКа основывалась на «научном» подходе к теории и критике искусства, и такой подход должен был найти отражение в программе исследований института. В

---

[14] Об отношениях между Романом Якобсоном и Михаилом Матюшиным см. Янгфельт, 1992, с. 25, с. 75, и далее.

[15] Хотя Г. Вёльфлин своими «Основными понятиями» внес значительный вклад в развитие теории искусства, его сочинение на русском языке было впервые издано лишь в 1930 году.

плане на 1924/25 год об этом говорилось как о потребности «создать объективную, научную литературу по вопросам нового искусства», собирая, анализируя и отражая в публикациях результаты исследований, осуществляемых во всех отделах[16]. Предполагалось, что опубликованные результаты, описанные в универсальной терминологии «объективного» искусства, сделаются полем для сравнения и обсуждения в широком научном контексте. Эту огромную работу возглавлял Николай Пунин — известный теоретик искусства и критик, член ИЗО Наркомпроса и редактор издаваемого ИЗО Наркомпроса еженедельного журнала «Искусство коммуны»[17].

В одном из номеров этого журнала, говоря о том, что «художественная культура является достижением современных художественных школ», Пунин пытается рассмотреть ее как совокупность формальных — и оттого «объективных» — свойств, каковые при правильном их определении должны указать «объективный» путь эволюции искусства. По его словам, художественная культура, которая определяется как поиск «объективных признаков художественной ценности» и в силу этого «ценностей профессиональных», объединяет формальные моменты, общие для произведений современного искусства[18]. «Объективными элементами» в этой системе назначались материал, цвет, пространственные отношения, время, форма и техника. В свою очередь, в категории «цвет» выделялись факторы «насыщенности», «силы», «чистоты», «про-

---

[16] Этот план был подписан К. Малевичем как директором. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп.1. Д. 21. Л. 62.

[17] Еженедельник «Искусство коммуны» издавался в Петрограде в 1918—1919 годах. В нем печатались такие радикальные критики и теоретики, как Осип Брик и Борис Кушнер.

[18] Положение Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу «О художественной культуре» // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. Приводится в Маца, 1933, с. 63—64.

зрачности» и так далее, а, например, в категории «пространственные отношения» — факторы «объема», «глубины» и прочего; «форма» же определялась исходя из соотношений между «материалом», «цветом», «пространством» и «композицией»[19].

Модель музеев современного искусства

В ходе исследований, проводимых в ГИНХУКе, Музей художественной культуры (МХК) и его коллекция современного искусства использовались в педагогических целях, чтобы продемонстрировать эволюцию искусства в «чистом, научном и объективном виде». Для того чтобы вывести искусство на новый уровень совершенства, выработать новый вид визуальной культуры, необходимо было определить и в конечном итоге использовать «закономерности», лежащие в основе различных видов искусства. Малевич сравнивал ГИНХУК с институтом естественных наук, где «все живописи рассматриваются как аналогично тому, как рассматриваются больные медициною», а исследования уподоблял исследованиям «бактериологического института»[20].

Модель создания этого нового типа музея художественной культуры после революции 1917 года вызвала интерес у многих художников авангарда[21]. Теперь у них появлялась возможность закрепить за собой место в истории искусства, предложив альтернативу традиционным музейным коллекциям. Теперь они состояли на службе у государства, и это стимулировало их

---

[19] Положение Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу «О художественной культуре» // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. Приводится в Маца, 1933, с. 63—64.

[20] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 7—7об.

[21] Карасик, 1998.

общаться с массами, одновременно занимаясь их образованием. МХК был основан художниками, которые и предоставили свои произведения для экспозиции. А поскольку ГИНХУК был создан на базе музея, эти же художники определяли направления исследований института. В конечном счете исследуемая линия эволюции искусства должна была привести к современному авангарду, т.е. к ним самим.

Как и в других странах, широкая публика в России едва ли воспринимала современное искусство. «Причина непонимания современных течений живописи — упущение из виду сложного перехода от академической живописи к современной беспредметной живописи», — говорил по этому поводу ассистент Матюшина Борис Эндер[22]. Музейные работники «прежнего призыва» никак не могли помочь публике сориентироваться в последних тенденциях в искусстве. Поэтому наряду с задачей пополнения коллекций перед организаторами нового типа музеев стояла и задача обучения сотрудников. Определить круг их компетенции должен был исследовательский институт, возглавляемый художниками, которые в своем недоверии к основной массе историков искусства считали, что лишь они сами способны раскрыть новаторскую природу современной культуры и задать направление «главной магистрали нового русского искусства с отводом второстепенных, а также случайных живописных явлений на боковое место»[23]. Уже на первом заседании, посвященном вопросам музейного строительства (где присутствовал А. Лу-

[22] 14 и 21 ноября 1923 года. Борис Эндер выступал с сообщениями об этой эволюции в Педагогическом институте. Цит. по ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 53.

[23] Отчет о деятельности МХК за 1922 год. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 19. Л. 2. Весь документ (№ 9) опубликован в Карасик, 1998, с. 358—359. См. также неподписанный отчет от 1921 года. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Ед. 13. Л. 1—2.

начарский) [24], Пунин говорил о важной роли художника в процессе повышения профессионального уровня сотрудников музеев[25].

Идея «музеев будущего» пользовалась поддержкой власти и обсуждалась на уровне правительства. Музеи современного искусства планировалось открыть по всему Советскому Союзу. Приобретение произведений началось уже в 1918 году[26]; в 1921-м был открыт Петроградский отдел музея (в особняке Мятлева) — в его коллекции насчитывалось 257 работ 69 художников. К 1925 году коллекция МХК состояла из 1470 произведений искусства 101 автора, из них 359 картин, 18 скульптур, 186 рисунков и 907 «художественно-производственных», т.е. дизайнерских, работ[27].

Музеи должны были стать инструментом для демонстрации процесса развития искусства. Наиболее передовым направлением в его эволюции считалось абстрактное, беспредметное искусство. Однако существовали различные мнения по вопросу о том, как именно следовало представить эту эволюцию. В московском аналоге МХК намеревались вовсе проигнорировать зарубежное искусство, полагая, что русский материал является самодостаточным и вполне богатым. Согласно Александру Родченко, занимавшемуся приобретениями в Москве, демонстрируя зарубежное искусство, можно было вызвать нежелательные последствия для искусства русского[28]. Малевич, напротив, полагал, что линия развития современного ис-

---

[24] Согласно историку Ивану Маца, это заседание состоялось 11 февраля 1919 года. — «Первая конференция отдела ИЗО по делам музеев, 1919. Отчет». (Маца, 1933, с. 78—81.)

[25] Маца, 1933, с. 82.

[26] Карасик, 1998, с. 10.

[27] Там же, с. 13. Более подробно о дискуссии по вопросам музеев см. там же, особенно с. 18—20.

[28] Варвара Степанова, 1994, с. 84—85.

кусства идет от импрессионизма и фовизма (русские зрители были знакомы с художниками этих направлений по коллекциям Щукина и Морозова); главной же вехой эволюции он полагал кубизм: «Если ты — художник и не работаешь кубистически — то немедленно начинай работать»[29]. Антитрадиционалист В. Татлин хотел исключить всех предшественников модернизма. Позиция же Матюшина в данном контексте выглядела по-петербургски «космополитической» — в противовес изоляционистским и националистическим московским тенденциям — и исторически взвешенной. «Мы находимся в связи с предшествовавшим нам искусством, из которого мы возникли. Оно может нас показать, может подвести к нам»[30], — говорил он и, исходя из этого, предлагал представить максимально широкую картину развития искусства с присутствием как отечественного, так и зарубежного материала, а также с обязательным привлечением анонимных и «низовых» ветвей (русская икона, лубок и прочее). При этом отношение Матюшина к конкретному составу представляемого оставалось дифференцированным (так, например, по его мнению, картины Энгра есть «в лучшем случае ... искалеченный и жалкий отблеск настоящей жизни», а потому должны быть исключены)[31]. Однако и в искусстве иных эпох и стран, по поводу которого предлагалось не забывать, что это искусство «не наше», можно было, согласно Матюшину, обнаружить некие «формулы», пригодные к использованию в собственной «азбуке»: у им-

---

[29] Такое враждебное отношение к западному искусству было всеобщей официальной позицией, начиная с установления в 1930-х годах сталинского реализма, который должен был стать «национальным по форме, социалистическим по содержанию», и вплоть до начала 1990-х годов. См., например, Sarabjanov, 1991, с. 45—57. О Малевиче и кубизме см. Ракитин, 1993, с. 29—30. О коллекциях московских меценатов см. «Морозов и Щукин», 1993.

[30] Карасик, 1998, с. 20.

[31] Матюшин, 1933—34, глава «Мысли об искусстве».

прессионизма — формулу цвета и света, у кубизма — формулу объемов в пространстве, у футуризма — движения, а у конструктивизма — перехода от двухмерной поверхности холста к трехмерному объему[32]. Так что в целом Матюшин считал важным рассматривать современное искусство с учетом традиций и отстаивал эту точку зрения как в своих сочинениях, так и в лекциях[33].

Споры по данному поводу длились долго. Еще в январе 1924 года состоялись два заседания Комитета по планированию МХК в Ленинграде, на которых обсуждался состав будущей музейной экспозиции. И только к 1929 году, после ряда конфликтов и компромиссов, победил, условно говоря, матюшинский подход — концепция широкого представительства. В ленинградскую коллекцию МХК вошли произведения, иллюстрирующие различные влияния на русский авангард, включая «новейшие течения в искусстве»; здесь были работы Моне, Писарро, Ренуара, Сислея, Синьяка, Сезанна, Матисса, Брака, Пикассо, Дерена, Руссо и Майоля. Национальные влияния были представлены русским народным искусством, иконами и рисованными магазинными вывесками[34]. Экспозиция русского современного искусства делилась на следующие разделы: «Импрессионизм» (Давид Бурлюк, М. Ларионов, Н. Кульбин), переходная стадия (Павел Кузнецов) и три стадии «Кубизма» (сезаннисты из объединения «Бубновый валет»: П. Кончаловский,

---

[32] Матюшин, 1933—34, глава «Мысли об искусстве».

[33] В 1925 году он прочел лекцию об «Историческом методе исследований художественной культуры». ЦГАЛИ СПб. Ф. 244, Оп. 1. Д. 48. Л. 37 об. О сути его идей по поводу эволюции искусства см. Матюшин, 1928 и 1976а.

[34] Описание выставки «новейших течений в искусстве», проходившей в Русском музее в 1929 году, см. Н. Пунин «Путеводитель по Отделению новейших течений», воспроизведенный в Карасик, 1998, с. 395—400. Отдельно об искусстве вывесок см. Повелихина & Ковтун, 1991.

Р. Фальк, А. Куприн; «цветной кубизм» И. Школьника, О. Розановой и А. Лентулова; наконец, группа, куда были отнесены Л. Попова, Н. Удальцова, К. Малевич и А. Родченко). Четвертый раздел — «Футуризм» — был представлен работами Н. Гончаровой. В пятый раздел — «Супрематизм» — входили произведения О. Розановой и А. Экстер, здесь же подразделом был «Конструктивизм» (А. Родченко). Шестой раздел, «пространственный реализм», представлявший «органическую культуру», сформировали М. Матюшин и представители семьи Эндер. В седьмом и восьмом разделах выставлялись В. Кандинский и П. Филонов, имевшие «индивидуальные мировоззрения»[35].

Организация исследовательской деятельности

Исходной точкой исследований ГИНХУКа были произведения искусства, выставляемые в Музее художественной культуры. Именно здесь надлежало сформулировать определение «художественной культуры». Деятельность института велась по следующим направлениям: научные исследования, художественное выражение, педагогическая работа, художественная практика; все эти аспекты работы должны были быть связаны друг с другом[36]. Научные исследования проводились в «лабораториях», где художники изучали результаты взаимодействия различных компонентов рассматриваемых произведений искусства и дизайна при различных (изменяемых) внешних условиях. «Художественное выражение» в форме акварельных набросков, работ маслом, образцов лепки, театральных пьес и т.п. наряду с таблицами и графиками, представлявшими результаты лабораторных наблюдений, использовались в музее в качестве наглядных учебных пособий. При Ленинградском ГИНХУКе не су-

---

[35] Карасик 1998, с. 23.

[36] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18.

ществовало института, подобного московскому ВХУТЕМАСу, — с наличием мастерских для работы с металлом, деревом, и т.д., где можно было воплощать идеи на практике. Поэтому для практической реализации своих теорий гинхуковцам приходилось использовать побочные «площадки»: например, Матюшин сотрудничал с Декоративным институтом (ДИ). Таким образом, конкретное применение результатов экспериментов в промышленных целях пока что оставалось на уровне проектов[37]. Более масштабная практическая работа была делом будущего.

Структурно ГИНХУК состоял из четырех главных отделов[38], в каждом из которых велись исследования в определенной области: Отдел живописной (или художественной) культуры возглавлял К. Малевич, Отдел органической культуры — М. Матюшин, Отдел материальной культуры — В. Татлин, Отдел общей методики (позднее переименованный в Отдел идеологии) — Н. Пунин[39].

В Отделе живописной культуры происходило изучение формы и цвета в пяти «системах»: импрессионизме, сезаннизме, кубизме, футуризме и супрематизме. В каждой системе персонально рассматривались отдельные художники. Считалось, что разные «душевные состояния» порождают разные «живописные культуры», что определяет различия в выборе форм и цветов. Задача состояла в определении общей структуры комбинаций форм и цветов в каждой системе. Почти медицинским способом выделялись категории

---

[37] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1, в разных местах.

[38] Экспериментальный отдел Павла Мансурова прекратил свое существование за отсутствием деятельности, и сведений о работе этого отдела сохранилось очень мало. См. ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 67—67 об. О деятельности Мансурова в ГИНХУКе см. также Karassik, 1991, с. 46, и далее и Карасик, 1995, с. 26—36. Мансуров эмигрировал в Париж, где разрабатывал рисунки тканей для индустрии моды. См. Васильев, 1998, с. 375 и с. 383.

[39] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 72. Л. 5—6.

художников, страдающих «заболеваниями» разной природы; предполагалось, что анализ их работ способен привести к «исцелению», результатом которого стал бы более высокий уровень выразительности. Для каждого вида заболевания разрабатывался свой метод «лечения». После того как система оказывалась «вылечена», она делалась более совершенной и могла подняться на следующий уровень[40]. Самым высоким достижением эволюции, согласно Малевичу, был его собственный супрематизм, достигший апогея в «Черном квадрате» (1915), «Белом на белом» (1919), архитектурных моделях («Архитектоники») и градостроительных проектах («Планиты», 1920-е годы).

В возглавляемом Матюшиным Отделе органической культуры во главе угла, естественно, стояла его собственная художественная система — «пространственный реализм» (о нем более подробно речь пойдет ниже). «Пространственный реализм» мыслился высшей точкой эволюции в ряду других систем — импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма. В этой цепочке особенно выделялась стадия кубизма: именно кубизм Матюшин считал началом «языка будущего»[41].

В Отделе материальной культуры, руководимом Татлиным, изучали материалы в перспективе их практического применения. В сущности, эта работа являлась продолжением фактурных исследований, которые сам Татлин с 1913 года реализовывал в своих рельефах и контррельефах. Сочетания различных материалов (дерево, стекло, текстиль, металл, краска и т.д.) в конструктивистских объектах демонстрировали возможности их комбинирования в предметах повседневного использования[42].

---

[40] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 2 — 2 об. и 7; и Д. 72. Л. 14—14 об.

[41] Матюшин, 1913, с. 25.

[42] О В. Татлине и его работе с материалами см. Жадова, 1984, с. 134—154.

Наконец, четвертый отдел назывался Отделом идеологии (позже переименован в Отдел общей идеологии). Одним из главных направлений его деятельности была задача разработки новых способов классификации искусства[43]. Но помимо этой теоретической работы, данный отдел, в соответствии со своим названием, отвечал за идеологическое воспитание в институте[44]. Не было ничего случайного в том, что редактором «грамматики» ГИНХУКа был выбран Николай Пунин — один из лидеров «Комфута» (группы коммунистических футуристов), представитель ленинградской Главнауки (Центральной администрации научных, научно-художественных и музейных институтов, входившей в Наркомпрос), не раз участвовавший в дискуссиях по поводу идеологического устройства института. В отделе обсуждали труды теоретиков-марксистов, пытавшихся применить основные положения марксизма к изящным искусствам, — например, «Искусство и общество» Вильгельма Гаузенштейна, «Марксистскую историю изобразительных искусств» А. Федорова-Давыдова, а также сочинения Г. Плеханова, А. Луначарского, Л. Троцкого, В. Фриче, Б. Арватова и Н. Чужака[45]. Впрочем, сочетать

---

[43]Здесь изучали терминологию теории искусств, введенную во времена классицизма, романтизма, натурализма и импрессионизма, с целью объяснить формальные понятия цвета, формы, живописи и объема применительно к конкретным произведениям живописи или пластики. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 72. Л. 24.

[44] Между тем в кратком обзоре программы отделения, составленной П. Филоновым, не проявляется ни малейшего интереса к марксизму, но вместо этого приводится его «Пропевень о проросли мировой» (Декларация мирового расцвета). — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп.1. Д. 21. Л. 65. В этой декларации Филонов сформулировал свое понимание того, как «раскрыть» восприятие объектов, — см. Misler & Bowlt, 1984, с. 167—177. Манифест Филонова «Декларация мирового расцвета» была напечатана в том же номере журнала «Жизнь искусства», что и матюшинский манифест «Зорвед». См. главу 5 и Матюшин, 1923.

[45] Отчет о деятельности Отдела общей идеологии за 1924/25 учебный год. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 48.

классификационные и идеологические задачи оказалось непросто. О том, как именно обстояли дела с вероятностью создать некую систему, одновременно понятную художникам и политически приемлемую, Пунин написал в статье «О некоторых трудностях применения марксистского метода к изобразительным искусствам» и изложил содержание данной статьи на лекции в институте[46]. В конечном итоге эти «трудности» и привели к закрытию Отдела общей идеологии.

Решения в ГИНХУКе принимал Ученый совет. Первоначально в его состав входили Малевич, Татлин, Матюшин и Пунин. Но между Татлиным и Малевичем, людьми с очень сильными характерами, постоянно возникали конфликты[47]. Совместно с Павлом Мансуровым Татлин написал представителям местной власти письмо с жалобами на то, что Малевич покровительствует другим отделам, в результате чего авторы письма чувствуют себя в институте изолированными. Личные трудности Мансурова привели к тому, что он практически прекратил работу в институте[48]. В 1925 году и Татлин официально уволился из ГИНХУКа, начав преподавать на деревообделочном и металлообрабатывающем факультетах в московском ВХУТЕМАСе, вместе с А. Родченко и Л. (Эль) Лисицким[49]. С этого момента бывший ранее самостоятель-

---

[46] Отчет о деятельности Отдела общей идеологии за 1924/25 учебный год. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 48.

[47] О конфликтах между Татлиным и Малевичем см. Карасик, 1998, с. 11 и с. 29—35.

[48] Karassik, 1991, c. 46, и далее, и Карасик, 1995 с. 26—36.

[49] См. «Ленинградскому отделению Главнауки» — приведено в: Жадова, 1984, с. 257—258. 1927—1930. Татлин преподавал в московском ВХУТЕМАСе на деревообделочном и металлообрабатывающем факультетах и на факультете керамики до 1933 года. О деревообделочном и металлообрабатывающем факультетах во ВХУТЕМАСе см. Lodder, 1983/1987, с. 130—140. В 1929—1932 годах он возглавлял Экспериментальную лабораторию материаль-

ным отдел Татлина отошел к двум наиболее ортодоксальным последователям Малевича — Николаю Суетину и Илье Чашнику — и фактически превратился в подсобную мастерскую Малевича, где в стиле супрематизма расписывались предметы быта. После того как Татлин и Мансуров ушли из ГИНХУКа, там, помимо идеологического отдела Пунина, остались лишь два экспериментальных подразделения — отделы Малевича и Матюшина.

ОТДЕЛ ОРГАНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МАТЮШИНА

Если сравнивать ленинградский ГИНХУК с аналогичными московскими учреждениями, становится очевидным, что одним из главных отличий было присутствие в его исследовательской программе темы «органической культуры». В своей диссертации Das Kunstkonzept der Organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde («Художественная концепция органической культуры в искусстве русского авангарда») Изабель Вюнше рассматривает в рамках органической культуры, помимо Матюшина, еще и Татлина, Филонова и Малевича[50]. Все эти художники вели активную деятельность в ГИНХУКе, но лишь отдел Матюшина имел в своем названии слово «органический». Может ли это означать, что именно Матюшин возглавлял органическое движение? Вюнше не пишет подробно о ГИНХУКе, а те немногие исследования, предметом которых является институт, сосредоточены главным образом на работе Малевича[51].

ной культуры Наркомпроса. Его лаборатория располагалась в колокольне Новодевичьего монастыря в Москве. Там он работал над моделью летающего аппарата «Летатлин», которую закончил в 1932 году, — см. Жадова, 1984, с. 133—154.

[50] Wünsche, 1997, ср. также Lodder, 1983, с. 205—223.

[51] Karassik, 1991, с. 40—59, и Карасик, 1998, с. 9—36.

Малевич и пригласил Матюшина в институт. Свою исследовательскую лабораторию Матюшин назвал Отделом органической культуры; по его собственным словам, именно здесь в 1923 году начались исследования, результаты которых легли в основу «Справочника»[52]. Впрочем, идеи этого направления научной деятельности возникли раньше и не претерпели коренного изменения, зато сама работа стала более организованной и лучше структурированной[53]. Можно в целом утверждать, что ГИНХУКовский период оказался самым продуктивным для матюшинских цветовых исследований. Работая в организации, субсидируемой государством, он мог посвятить все внимание развитию своего собственного толкования синтеза искусств с естественными науками и осуществлять эту работу более планомерно, нежели прежде. Если допустить, что содержание отчетов соответствует действительности, то следует признать, что самая активная деятельность происходила именно в Отделе органической культуры Матюшина и в Отделе живописной культуры К. Малевича. Согласно информации ГИНХУКовских отчетов Матюшина, Отдел органической культуры к тому же ставил перед собой наиболее амбициозные задачи в институте. Программы исследований здесь были наиболее тщательно проработанными, а организованных лекций и заседаний в институте проходило в два раза больше, чем аналогич-

---

[52] «Справочник», с. 11.

[53] Работа над проектами, которую Матюшин начал в Мастерской пространственного реализма Свомаса (1918—1921), продолжилась с тем же составом участников сперва в Музее художественной культуры, а затем в ГИНХУКе. (Матюшин, 1933—34, глава «ГИНХУК»). Это совпадает и со сложившимся у меня впечатлением от сопоставления идей, изложенных в отчетах ГИНХУКа, с содержанием текстов, которые он писал в то же время, и, кроме того, с примерами его более ранней деятельности. Уже в 1920 году он возил своих студентов в Лахту (пригород Петрограда) для тренировки расширенного смотрения — и это лишь один пример.

ных мероприятий, инициированных остальными отделами, вместе взятыми, в том числе и отделом Малевича[54].

Философия органической культуры

Для понимания теории цвета Матюшина ключевыми являются два понятия: «органическая культура» и «пространственный реализм». Очевидно, сам Матюшин считал эти понятия столь важными, что назвал свой отдел «Отделом органической культуры», а мастерскую — мастерской «Пространственного реализма». Таким образом, он задал основные направления работы в своей лаборатории цвета и лаборатории формы. Ниже мы лишь кратко коснемся некоторых идей, связываемых с органической культурой, поскольку они имеют непосредственное значение для анализа «Справочника», — более подробно эти идеи будут рассмотрены далее.

Сначала о самих словах. Согласно словарю, слово «органический» восходит к греческому «organon» и латинскому «organum», что означает «инструмент мысли или знания»[55]. «Орган» — это инструмент, как в прямом, так и в переносном смысле, — инструмент,

---

[54] На протяжении 1924/25 учебного года Отдел органической культуры провел 28 заседаний с дискуссиями для всего ГИНХУКа, 48 закрытых лекций (только для Отдела органической культуры) и 8 открытых лекций, куда допускались все желающие. Помимо этих 84 лекций и дискуссий, было проведено несколько экскурсий. В том же году отдел Малевича провел 16 заседаний, посвященных методике, 15 закрытых лекций и 9 открытых лекций (итого 40), а Отдел общей идеологии Пунина — 6 закрытых лекций и одну открытую. См. краткие отчеты о деятельности разных отделов в ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 72. Л. 14 об., 15 и 16. Во время дискуссий обсуждались самые разные темы — от вопросов отопления помещений до сугубо теоретических проблем.

[55] «Organic», «Organon» — *The Oxford English Dictionary*. Vol. X. 1989. C. 926.

агент, причина, способ, канал, средства или ресурсы, орган тела, но также и средство осуществления действия. Его можно также определить как «инструмент тела и души»[56]. Данный корень мы видим в словах «организация» и «органическая структура». «Органический» также значит: структурный, неотъемлемый, организованный, систематичный, скоординированный (органическое целое)[57]. Существительное «организм» предполагает абсолютную нераздельность и сложную, «живую» взаимозависимость частей. Из органического целого нельзя изъять какую-либо часть, не убив тем самым весь организм; его части могут быть поняты и истолкованы только через указание их места и роли во всей системе. Наконец, следует отметить и многочисленные биологические отсылки слова «орган»[58].

В свою очередь, слово «культура» восходит к латинскому глаголу «culturare» — со значением «растить» «выращивать», «улучшать», «повышать качество» и «развивать изучением и тренировкой». Существительное «культура» означает результат данного культивированного состояния[59]. Матюшин предусматривал специальную программу культивирования способностей человеческого восприятия. Все его тексты (за исключением «Справочника») полны словесных метафор, связанных с органической жизнью и ее культивацией. Как и Гуро, Матюшин часто оперирует терминами сезонного циклического роста, используя такие понятия, как «зерно» или «росток», для обозначения начального состояния чего-либо, что затем «вырастет» и станет зрелым плодом. Но процесс роста «скрыт» и «незаметен» для большинства людей, «как ими сбере-

---

[56] «Organ» — там же, с. 918, и далее.

[57] «Organic», «organon» — там же, с. 920—921.

[58] Там же, с. 924.

[59] «Culture» — существительное и глагол — *The Oxford English Dictionary*, т. X, 1989, с. 121, и далее.

женное превращается в удобрение, а потому не узнают и не собирают нового урожая, и не верят в новую буйную силу цвета и плода»[60]. Кстати, в русском языке слова «цвет» и «цветок» являются однокоренными. Очевидно и сходство звучания слов «цвет» и «свет»[61]. Здесь наблюдается связь между биологией и физикой, между движением роста и движением электрического тока, — и к этому мы еще вернемся.

Таким образом, природа, цельность, единство, выращивание, совершенствование — все эти значения являются центральными для философии органической культуры Матюшина и играют ключевую роль для понимания его теории цвета. Между тем среди самопредставлений, которыми оперировало юное Советское государство, не последнюю роль играла антиорганическая концепция «промышленного чуда». Во многом благодаря биомеханике Мейерхольда (кстати, вдохновленной идеями производственной эффективности Фредерика Тэйлора и непрерывной конвейерной лентой Форда) и «Первой русской художественной выставке», прошедшей в Берлине в 1922 году, и в западном восприятии русского авангарда акцентировались в первую очередь его машинные и механистические аспекты. Своего рода знаком такого восприятия стал знаменитый фотоколлаж Георга Гросса и Джона Хартфилда, показанный на дадаистской выставке в Берлине (1920), где был изображен В. Татлин, держащий плакат с надписью «Искусство умерло. Да здравствуют конструктивисты, любящие машины». Возможно, Гросс и Хартфилд прочли книгу Кон-

---

[60] Матюшин, 1976а, в разных местах, цитата на с. 170.

[61] «Фасмер», 1996, т. IV, с. 292, и далее. В первом заголовке «Справочника» — «Закономерность изменяемости цветочных сочетаний» — Матюшин даже сделал ошибку, использовав прилагательное «цветочных», тогда как правильно было бы использовать слово «цветовых», — говоря о законах, управляющих «комбинациями, в которые могут объединяться цвета». «Закономерность изменяемости *цветочных* сочетаний. "Справочник"», с. 11.

стантина Уманского *Neue Kunst in Russland: 1914—1919* («Новое искусство в России: 1914—1919»), где говорится, что В. Татлин «создал Искусство Машины, уходящее своими корнями в эксперименты Пикассо и опыты Брака (1913). Искусство умерло — да здравствует Искусство, Искусство Машины, с его структурой и логикой, его ритмом, его компонентами, его материалом и его метафизической сущностью. [...] Все это становится допустимыми средствами, разъясняемыми новым художественным языком. Его новая грамматика и эстетика требуют от художника как технического мастерства, так и тесного альянса с могучей союзницей искусства — господствующей Машиной»[62]. В том, что Гросс и Хартфилд выбрали в герои именно Татлина, есть доля иронии. Несомненно, Татлин работал со всевозможными материалами, включая «машинообразный» металл. Но он очень хорошо сознавал внутреннюю силу используемых материалов, и то обстоятельство, что главные его творения — «Памятник III Интернационалу» (1920) и «Летатлин» (1932) — выполнены из дерева, уже свидетельствует о

---

[62] Umanskij, 1920, с. 19—20. Этот фотоколлаж воспроизводился на ряде выставок авангарда на Западе, в том числе на одной из самых первых персональных выставок Татлина. См. Andersen, 1968b, с. 18. Таким образом, это изображение во многом определяло представление о русском авангарде и о Татлине как его выразителе, начиная с выставки Альфреда Барра «Кубизм и абстрактное искусство» в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1936) и вплоть до колоссальной выставки «Великая утопия» (Франкфурт. Нью-Йорк, Москва, 1992—1993). См. также известную таблицу *Chart of Modern Art* [«Таблица современного искусства»] Барра, приведенную в Bart, 1986, с. 92. Внутренний диалог о воспринятой традиции модернизма и его предшественников обсуждается в Drucker, 1994, с. 1, и далее. Барр и Гринберг (Greenberg) читали Бэлла (Bell) и Фрая (Fry), а их, в свою очередь, читали Майкл Фриид (Michael Fried) и Розалинд Краусс (Rosalind Krauss), а их — Тим Кларк (Tim Clark) и Виктор Бургин (Victor Burgin). Ср. также исследование западного понимания русского конструктивизма в Lodder, 1983, с. 225—238.

его тяготении к более «органическому» руслу[63]. Во многом идеи Татлина и Матюшина были сходны; они даже начинали работу над совместным проектом, связанным с органическим искусством[64]. Но Татлин переехал из Ленинграда в Москву, и единственным человеком, который мог сформировать «органическое» ядро ГИНХУКа, стал Матюшин.

Рассматривая картины Матюшина, нельзя не заметить, что ему, как и Татлину, не была чужда упрощенная стилистика конструктивизма, развившаяся из кубистической живописи. Но существенное различие между органической школой Матюшина и московскими конструктивистами располагалось в области цвета. Главный интерес для конструктивистов представляли форма и функция. Цвет рассматривался ими как излишество, в лучшем случае — как внешнее украшение.

Искусство и дизайн модерна, напротив, отличались повышенным интересом к цвету. Характерно, что реформаторские движения, в недрах которых формировался этот стиль, — такие как движение «Искусства и ремесел» (Arts & Crafts) в Англии, круг Талашкина и Абрамцева в России, а также аналогичные сообщества в Скандинавии и Финляндии[65], — развивались на волне недовольства «брутальностью» индустриального общества и обнаруживали тяготение к пантеизму. Против последствий промышленной революции выступал Джон Рёскин; Эмиль Верхарн писал о фабри-

---

[63] Об органическом направлении в творчестве Татлина см. Lodder, 1983, с. 210—213.

[64] Интерес Татлина к связи между тактильными и зрительными ощущениями побуждает по аналогии вспомнить вводный курс Иттена в Баухаусе в Веймаре. Об Иттене см. Wick, 1992, с. 77—106. Матюшин и Татлин планировали (по предложению Татлина) осуществить в 1922 году проект под названием «Особая мастерская конструкции производственного образца материальной и органической культуры». Эта идея так и не была реализована.

[65] Это было предметом нашего внимания в Tillberg, 1992b.

ках, которые превращают человека в пассивный инструмент, лишенный собственной воли[66]. Эти движения тоже сыграли роль в генезисе авангарда [67]; в частности, Елена Гуро, а через нее Матюшин интересовались данным кругом идей.

Говоря далее об идеях, оказавших влияние на Матюшина или же созвучных его собственным, нельзя обойтись без упоминания некоторых имен. Во-первых, имени Освальда Шпенглера, чья знаменитая книга «Закат Европы» вышла в России в 1923 году[68] (в «Справочнике» есть на нее ссылка[69]): Шпенглер выдвинул доктрину «органицизма», согласно которой все в мире является частью некоего органического целого. Во-вторых, Владимира Соловьева: хотя Матюшин нигде не упоминает его имени, сочинения Соловьева были крайне важны для мыслящих людей его поколения. В статье Соловьева «Красота в природе» (впервые опубликована в 1889 году) говорится о красоте как о «непреходящей сущности» природы, «предмете бескорыстного созерцания» и о том, что выявление этой красоты должно осуществляться в процессе человеческой рефлексии[70]; то же понимание природы как

---

[66] О Рескине и Верхарне см. 1976б, с. 138. Гуро упоминает Рескина в одном из своих писем к Матюшину. — РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 44.

[67] Об истоках русского авангарда см. «Авангард», 1993.

[68] Закат Европы. М., 1923.

[69] Эндер в «Справочнике»,1932, с. 8.

[70] Соловьев «Красота в природе», 1988, с. 351—389. Санна Витт сделала интересное наблюдение о связи «эстетического» и «биологического» в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака. См. о Соловьеве «жизнетворческом» и немецкой философии романтизма — Witt, 2000, с. 114—121. Борис Гаспаров заметил интересные связи между аргументами, выдвинутыми Михаилом Бахтиным в 1920-х годах и полемикой Т. Лысенко, направленной против «формалистской генетики» в его докладе во Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук им. Ленина в 1936 году. См. Gasparov, 1996, с. 136 и далее.

фундамента, лежащего в основании мира, получает дальнейшее развитие в статье «Общий смысл искусства» (1890)[71]. Наконец, идеи Матюшина обнаруживают несомненное сходство с идеями немецких гештальт-психологов, работавших в Берлине примерно с 1925 года[72]. Как и они, Матюшин исходил из того, что мы воспринимаем целостные образы — *Gestalt*, — включающие контур и форму, а не разрозненные элементы, которые механическим образом объединяются у нас в сознании. (По отношению к цветовому видению эта позиция была особенно многообещающей — о чем подробнее будет сказано в следующей главе[73].) Впрочем, и в Советском Союзе в 1920-х годах концепции синтетического восприятия активно разрабатывались: можно упомянуть здесь программу синтеза искусств В. Кандинского, реализованную им в московском РАХНе/ГАХНе, а также идеи философа феноменологического направления Густава Шпета.

---

[71] «Общий смысл искусства». Соловьев, 1988, т. II, с. 390—402.

[72] Вопрос о том, мог ли Матюшин знать об идеях гештальт-психологов, которые начали приобретать известность как раз в это время, требует дальнейших исследований. Точно так же лишь с осторожностью можно предположить, что он был осведомлен об идеях холизма и синтеза — идеях, которые полезны любому художнику, задумывающемуся о живописной композиции. Но даже если он не знал о них, накопленный им самим за многие годы практических экспериментов с цветом опыт свидетельствовал о том, что цвет всегда находится во взаимозависимости со своим окружением.

[73] Привезя эти идеи с собой в США, гештальт-психологи Курт Коффка (Kurt Koffka), Вольфганг Келер (Wolfgang Kehler) и Макс Вертхаймер (Max Wertheimer), равно как и психолог искусства Рудольф Арнхайм и преподаватель теории цвета Йозеф Альберс (все они покинули Германию в 1930 году после прихода к власти Гитлера), оказали влияние на целое поколение художников, однако это произошло спустя несколько десятилетий, после того как Матюшин разработал свою систему. Ср. Arnheim, 1954, и Albers, 1963.

Но независимо от того, какими внешними источниками и импульсами вдохновлялся Матюшин при построении своей теории, главную роль все-таки играл его собственный опыт, накопленный за годы практических экспериментов с цветом. И общее ощущение целостности мира, отстаиваемое в текстах с редкой последовательностью.

ЛАБОРАТОРИЯ ЦВЕТА

Вся работа Матюшина и его сотрудников в ГИНХУКе строилась на принципе «чтения природы как книги»; как сам он писал в поздней автобиографии, основой служило «живое неутомимое наблюдение природы»[74]. Наблюдения играли решающую роль в исследовании зрительного восприятия, и в особенности восприятия цвета и формы — этими вопросами в матюшинской лаборатории занимались более последовательно, чем в прочих отделах института. Все сотрудники были обязаны в течение двух летних месяцев писать на открытом воздухе для того, чтобы получить практический живописный опыт и проверить результаты лабораторной работы. Помимо живописной практики, принципы «органической культуры» необходимо было применять и в оформительской деятельности[75]. Этим занималась «органическая группа», изучавшая предметы в естественной среде, например, озеро при различном освещении, при изменении «всего цветового аккорда» от красного цвета до фиолетового, влиявшего «по всей гамме» в его окрестностях[76].

---

[74] Матюшин, 1933—34. глава «Мысли об искусстве».

[75] Матюшин, план работ на 1926—1927 годы. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18.

[76] Например, в Тарховке неподалеку от Ленинграда. Там же. Л. 17.

Причиной проведения дополнительных опытов в стенах лаборатории было стремление к строгой научности: каждое явление должно было быть проанализировано в отдельности, так чтобы случайные и сторонние факторы не могли повлиять на результат. Предметы для наблюдения выбирались наиболее простые, и точно так же ставились максимально простые задачи. Наблюдения за формой и за цветом искусственным образом разделялись, потому что «самое первое и острое разграничение, которое мы допустим, — это деление зрительного образа на цвет и форму, как если бы в самом деле цвет мог быть вне формы, и наоборот. Такое, казалось бы, абсурдное само по себе деление оказалось полезным для концентрации внимания на каком-нибудь одном явлении, не сбиваясь сразу же на сложность, — таким образом становилось возможно словесно описать изменения в их восприятии. Рассматривались чистые и легко определяемые цвета, поскольку в таком случае вызываемые ими изменения были достаточно отчетливы, и их можно было передать словами»[77]. Конечной целью было «постижение природы и мира как единого целого организма»[78].

Научная организация труда (НОТ) в искусстве

Как уже говорилось, деятельность лабораторий осуществлялась по четырем взаимосвязанным направлениям: научные исследования, художественное выражение, педагогическая работа, художественная практика. Матюшину и группе его ассистентов постоянно напоминали о том, что их работа должна иметь научную базу. Принцип, которым следовало руковод-

---

[77] Мария Эндер, 1927а.

[78] В соответствии с планом Отдела органической культуры на 1924 год, подписанным Матюшиным. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

ствоваться, именовался «НОТ (научная организация труда) в искусстве»[79]. Этот девиз, по форме напоминающий большевистские лозунги, висел над входом в лабораторию цвета. В «Справочнике» смысл девиза разъяснялся на примере научных исследований, основанных на практической рационализации художественных средств. Речь шла об «отыскании строгой закономерности в изменяемости цвета и формы»[80], — такова была задача, которая решалась сотрудниками Органического отдела путем систематизированных эмпирических наблюдений над закономерностями природы. Таким же образом выявлялись и тщательно изучались закономерности в современном искусстве.

Вкладом Отдела органической культуры в создание всеобщего языка, которым занимался ГИНХУК, была «цветограмота»[81]. Существовала вера в то, что сформулированные в виде полезных законов знания о цветах позволят получить более глубокое понимание управляемых цветовых эффектов и «расшифровать любую картину»[82].

Хотя сотрудники отдела ставили своей целью сформулировать законы, аналогичные естественно-научным законам, не следует забывать, что по образованию они были не учеными, а художниками. И вопреки тому, что во главу угла в ГИНХУКе ставился «научный» подход, даже собственный помощник М. Матюшина Борис Эндер понимал, что этот подход был скорее мечтой, чем реальностью. Вместо того чтобы систематически читать литературу по вопросам восприятия цвета, они проводили свои собственные

---

[79] Еще о «НОТ» см. Stites, 1989, главы 7 и 8.

[80] «Справочник», с. 7.

[81] Борис Эндер. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 4—5.

[82] Из презентации Бориса Эндера, состоявшейся на выставке Отдела органической культуры в июне 1926 года, — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 4.

опыты, чтобы получить данные, уже к тому времени известные физиологам[83].

Для оснащения лаборатории соответствующим оборудованием с властями велась постоянная борьба за финансирование. Однако главный «прибор» — а именно глаза — был у всех. Эмпирическая работа велась очень тщательно. Испытуемые должны были дважды проделывать один и тот же эксперимент, а затем предоставлять словесный отчет. Если полученные результаты слишком разнились, опыт проводился заново. В каждом наблюдении участвовало от пяти до десяти испытуемых. «Как видно, вывод основывается не по большинству показаний. Важно установить законность показания каждого наблюдателя по количеству повторно проведенных наблюдений»[84]. Основное внимание уделялось качеству цветового впечатления, а не количеству испытуемых[85]. Затем следовало обсуждение результатов с целью формулирования закономерностей. В лабораторных условиях моделировались естественные ситуации, однако, как уже говорилось, здесь они обладали тем преимуществом, что давали исследователям возможность исключить отвлекающие факторы.

На практическом уровне лабораторная работа подразделялась на «три направления». Во-первых, необходимо было оборудовать лаборатории и конструировать модели, во-вторых, проводить опыты и наблюдения и, в-третьих, анализировать полученный эмпирическим путем материал и формулировать вы-

---

[83] Записи Бориса Эндера свидетельствуют о том, что он вполне осознавал эту проблему. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 2.

[84] Мария Эндер, 1927а, с. 14. В психофизических исследованиях в настоящее время используется, как правило, 6 испытуемых. См. Högman-Archer, конференция в Гетеборге, Швеция, 1996 год.

[85] У Матюшина было немного учеников, но они были одаренными, — в отличие от ситуации, в которой позднее оказался Йозеф Альберс.

воды[86]. Представление результатов производилось в форме лекций, статей и отчетных выставок, демонстрирующих схемы, таблицы, графики, рисунки и картины[87].

Художественное выражение

Какова была цель всех этих научных исследований? Давали ли они хоть какие-то результаты, которые могли быть использованы в художественной практике? Матюшин был в этом абсолютно уверен. В «Объяснительной записке» к плану работ на 1923/24 учебный год он пишет, что «научная работа в Органическом отделе непосредственно связана с работой в искусстве»[88]. Но каким образом?

Художник Матюшин верил в то, что, используя более «научный метод», в том числе и знания обо всех факторах, оказывающих влияние на органы восприятия, можно будет строить холсты более «цельным» образом. Световые и пространственные впечатления, попадая на сетчатку, будут восприниматься как «единство всех многообразий», и глаз не будет больше бес-

---

[86] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 25. План на 1925/26 г.

[87] Согласно отчету Отдела органической культуры, за весну 1925 года были заслушаны следующие сообщения: «Пространственное понимание шума и звука» (М. Матюшин), «Материал по исследованию красного цвета при расширении по вертикали» (К. Эндер), «Проект шумовых моделей, соответствующих прямой и кривой линии (6 вариаций линейного шума)» (Н. Гринберг), «Осязательное сознание пространства. Лепка по осязанию без участия зрения» (М. Матюшин), «Быстрота, длительность и сила реакций зрительных центров на различные цвета» (Б. Эндер), «Материал по исследованию изменения цвета по времени под влиянием дополнительности. Три реакции глаза на цвет» (М. Эндер), «Закон контраста в цвете (импрессионизм) — сдвиг дополнительного цвета на соседний при расширении угла зрения» (М. Эндер). — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 20 об. — 21 об.

[88] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18.

сознательно блуждать и сбиваться с пути в пространстве, ловя в результате «частности, как рыбу из воды». Эмоции больше не будут ограничивать художника, и он начнет видеть «одно общее, но повсюду насыщенное. В цвете и свете он увидит совершенно новые возможности сочетаний и состояний среды, так как в широком поле зрения сочетания света, цвета и формы находятся в совершенно ином состоянии, чем в узком секторе зрения и внимания»[89].

Путем тщательных наблюдений цветовых явлений Матюшин стремился обнаружить объективные законы природы, законы, которые, по его убеждению, были применимы к художественному творчеству. Формулирование этих «основных» законов позволило бы по крайней мере частично устранить «непонятность» современного искусства. В этом Матюшин видел свою миссию перед новым искусством. Ему не понаслышке были знакомы изобразительные системы импрессионизма и кубизма и присущие этим системам способы создания на холсте своего рода визуальной и оптической правды[90]; например, предшественник кубизма Сезанн стремился к такой «правде», используя в качестве модели саму природу, а постимпрессионист Сера пытался постичь ее непосредственно в процессе смотрения[91].

В произведениях самого Матюшина сюжеты взяты из природы, но абстрагированы. Эта трансформация заметна в работах «Композиция на смерть Е. Гуро»

---

[89] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18.

[90] Матюшин, 1976а, в разных местах.

[91] Дракер описывает основную стратегию Сезанна как попытку перекинуть мост «между видением и знанием, между ощущением и природной реальностью», а в случае Сера — как «переход от точно определенного пространства к пространству самостоятельному — освобождение пространства холста от функции живописной мимикрии и перевод его в его собственное поле визуальной активности». — Drucker, 1994, с. 42—43.

(1918) и «Движение в пространстве» (1921?)[92]. На первой изображено нечто, отдаленно напоминающее комету, с желтой головой и разноцветным, с преобладанием синего, желтого, белого и красного, хвостом пыли, на черном фоне — в космосе. В «Движении в пространстве» цвета полос в хвосте кометы более стилизованы, но сохраняют ту же раскраску — красный, синий, белый и желтый. Единственный цвет, который совершенно отсутствует, — черный. (Нижняя полоса хвоста кажется на репродукции черной, но на самом деле написана темно-синим, смешанным с темно-зеленым.) Белый «космический» фон вызывает ассоциации с иконописной традицией, где белый цвет порой символизирует небеса как идеальную высшую неоплатоническую действительность[93].

Свои взгляды на историческую эволюцию искусства Матюшин свел в схему, названную им «Синоптической таблицей». Схема представляла множество художников, музыкантов, скульпторов, архитекторов и геометров «всех времен», иллюстрируя параллельное существование и взаимовлияние разных форм искусства. Таблица висела на стене в кабинете Матюшина, и он постоянно добавлял в нее новые имена мастеров в диапазоне с XIII по XIX век[94].

Педагогическая работа

Преподавание было еще одним способом распространения идей «органической культуры». Художникам было важно донести свое мировоззрение до

---

[92] «Композиция на смерть Е. Гуро», 1918 г., бумага, акварель, 27 x 38.1. См. ГРМ, СПб., раздел советской графики, кат. 230, рисунок 6587. «Движение в пространстве», 1918—1921 гг., холст, масло, 124 x 168 см. ГРМ, инвентарный номер ЖБ—996.

[93] Религиозный философ Павел Флоренский видел связь между иконами и идеями платонизма; упоминание — Leonid Ouspensky, 1992, т. II, с. 460.

[94] РО ИРЛИ. Ф. 656. 1924—1926 гг.

широкой публики. Особое значение придавалось формированию взглядов молодого поколения. Педагогическая работа велась в форме лекций и выставок, как в институте, так и в других общественных местах.

После 1917 года власти были заинтересованы в том, чтобы ряды студентов пополнялись выходцами из рабочих и крестьян. Матюшин — в числе прочего и в силу собственного происхождения —— вполне поддерживал эту идею. Он положительно относился к тому, что в Свомасе, Государственных свободных мастерских, бывшей Академии художеств число учащихся из крестьянских или рабочих семей достигло 150 человек (1924 год). В своей автобиографии он писал: «Молодежь — наша радость, наша будущность [...] такая радость, что рождается новое сознание, новый смелый, сильный человек»[95]. Но в действительности все обстояло не так.

Коллегами и ассистентами Матюшина были его же бывшие студенты из Свомаса — люди одаренные и образованные. Ближайший круг составляли братья и сестры Эндеры (Мария, Ксения, Борис и Юрий) и Николай Гринберг[96]; с их участием разрабатывалась теоретическая база системы, они осуществляли на практике матюшинские идеи и выступали в качестве испытуемых при наблюдениях особенностей чувственного восприятия. Обстановка в отделе сложилась самая дружеская[97].

Первым и наиболее близким помощником Матюшина была Мария Владимировна Эндер (1897—1942), работавшая с ним с 1916 года. Она выступала в роли его секретаря во время заседаний, проводившихся в ГИНХУКе, ГИИИ и Русском музее, отвечала за теку-

---

[95] Матюшин, 1933—34 гг., глава «Академия художеств».

[96] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 47.

[97] Воспоминания о Матюшине-учителе см. Костров, 1990, а также личные беседы с Н. Костровым в 1995 году. См. также Делакроа-Несмелова, 1990.

щую работу в Лаборатории цвета; она же возглавляла практическую работу по созданию «Справочника» и стала автором предисловия к нему. Ее брат, Борис Владимирович Эндер (1893—1960), возглавлял Лабораторию формы, а сестра, Ксения Владимировна Эндер (1984—1955), занимала должность технического помощника; оба занимались исследованиями под руководством Матюшина с 1918 года[98]. Другой брат, Юрий (Георгий) Владимирович Эндер (1898—1983), не принимал столь активного участия в деятельности отдела: он тоже начинал в Свомасе в 1919 году, но параллельно учился на инженера-гидромеханика и после окончания института (1925) покинул матюшинскую группу[99]. Меньшим, сравнительно с прочими, был вклад в общее дело и последнего сотрудника отдела, Николая Гринберга; о его дальнейшей судьбе ничего не известно.

Сфера деятельности ближайшей команды Матюшина выглядела достаточно широкой: практическая и теоретическая работа, связанная с вопросами цветового зрения, а также лекции, предназначенные как коллегам-художникам, так и широкой публике. Лекции устраивались в самых разных местах — в Декоративном институте, в Свомасе (Ленинградской академии художеств), в художественных музеях — Эрми-

---

[98] Матюшин, 1933—34. Согласно протоколу органического отдела от 19 декабря 1924 года, Юрий (Георгий) Эндер и Николай Гринберг участвовали в работе в качестве «технических сотрудников», а Мария, Борис и Ксения — как «научные сотрудники». — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 19. Первой познакомилась с Борисом Эндером Елена Гуро (1911), и он сделался важной для ее поэтического мира. — см. Banjanin, 1983, Ender-Masetti, 1986 и 1994.

[99] После окончания института он устроился на работу в Государственный институт железнодорожного транспорта. Некоторые из его работ находятся сегодня в коллекции Костаки в Греции — см. «Органика», 2001, с. 168.

таже, Русском музее (там они приурочивались к выставкам традиционного искусства) и непосредственно в ГИНХУКе (на материале ГИНХУКовской коллекции авангардного искусства). Кроме того, члены матюшинской группы регулярно представляли свои достижения в визуальных «отчетах» — в виде картин, акварелей, набросков и скульптур, которые сопровождались разъяснениями.

Важной составляющей педагогической деятельности Отдела стала базовая азбука цвета, составленная Марией Эндер в 1925—1926 годах. Был сделан макет этого издания, но публикация не состоялась[100]. Азбука, состоящая из двадцати иллюстрированных страниц, была рассчитана на детей, занимающихся в художественных школах, и содержала полезные советы по использованию эффектов одновременного контраста, однако могла пригодиться и обычным школьникам, так как в ней излагались основы знаний о цвете. Принцип построения книги очень прост. Переворачиваешь страницы — и видишь дополнительные цвета. Левая страница окрашена, правая — бесцветная. Когда, посмотрев на цветную левую страницу, переворачиваешь ее, остаточное изображение рисует на фоне нейтральной, серой страницы дополнительный цвет. В центре разворотов расположены квадраты меньшего размера, которые надо рассматривать на фоне окрашенных в различные цвета сред (красный/голубой, желтый/фиолетовый, зеленый/розовый)[101]. Книга была призвана ввести детей в мир цвета, после чего предполагалось познакомить их с основами «органической культуры».

---

[100] РО ИРЛИ. Ф. 656.

[101] Данное педагогическое пособие рассчитано на самостоятельное изучение. В этом оно напоминает систему Йозефа Альберса (1963).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1920-х годах в Ленинградском государственном институте художественной культуры — ГИНХУКе — проводились активные исследования в области цвета. То, что написано о ГИНХУКе на данный момент, посвящено в большей степени творчеству Малевича, возглавлявшего институт. Однако, насколько нам удалось выяснить, Матюшин определял направление теоретической работы ГИНХУКа не в меньшей степени, чем Малевич.

При сравнении ГИНХУКа с аналогичными организациями в Москве становится понятным, что отличительной чертой ленинградского института была «органическая культура». Отдел органической культуры, руководимый Матюшиным, ставил перед собой более масштабные задачи, чем любой другой отдел в институте. Словосочетание «органическая культура» вызывало ряд ассоциаций: единство, обострение восприятия, рост, природа как основа исследований. В своих текстах Матюшин последовательно проклами-ровал идею единства всех предметов и явлений, отвергая фрагментарное и разобщенное восприятие мира. Такой целостный подход был для него принципиален. Как человек своей эпохи, он хотел, чтобы результаты его исследований были доступны массам — массам, из которых он сам вышел. И в качестве преподавателя Академии художеств рад был делиться своими знаниями, чтобы создать новый тип гражданина нового общества.

В отличие от многих других художников авангарда М. Матюшин не призывал к разрыву с традицией. Он скорее считал, что все художественные течения в искусстве связаны между собой наподобие эволюционного процесса в биологии или зоологии. «Формулы», найденные искусством предшествующих эпох, должны были использоваться в новом «альфавите» искусства.

Цели исследований, проводимых в ГИНХУКе, были разнообразны. Прежде всего необходимо было выработать некий общий язык, который позволил бы объяснить новое искусство доступным для всех образом. Это должен был быть язык, на котором можно было бы общаться с представителями других областей искусства и за пределами породившей его узкой группы, — универсальный язык. Кроме того, и отнюдь не менее важно было вывести живопись с уровня ремесла на более престижный уровень, объединив ее с наукой, подобно тому, как это сделал, например, Леонардо да Винчи, определивший тесную связь между живописью и математикой.

Вера в возможность создания универсального языка основывалась на традиции Просвещения. Так же как французские энциклопедисты (Дидро и прочие), художники 1920-х годов верили, что мир можно рассмотреть, объяснить и изменить. Эти же идеи были органично приняты и развиты идеологами марксизма. Убежденность в том, что все в природе можно систематизировать и организовать, являлась определяющей для мировоззрения деятелей ГИНХУКа; эта убежденность вдохновляла их на задачу создания грамматики искусства, основанной на результатах исследований всех отделов. Более важным считалось определить феномен искусства в терминах общих строгих законов, чем представлять уникальные явления идеографически, как поступают гуманитарные науки с историческими событиями или отдельными произведениями искусства. Обязательным условием считалась универсальная применимость результатов — по мнению «гинхуковцев», теоретические исследования должны были обернуться конкретной пользой для реальной жизненной практики.

Создание новой теории искусства — а категория цвета входила в число важнейших базовых элементов этой теории — должно было сказаться на образах

новой архитектуры и дизайна, определяющих повседневную жизнь людей. В конечном счете целью деятельности института было создание нового вида человеческого существа, который жил бы в обществе с другой системой взглядов — системой, созданной благодаря современной архитектуре и современному дизайну. Именно в таком контексте следует рассматривать «Справочник».

4. «СПРАВОЧНИК ПО ЦВЕТУ» (1932)

Но без ясного понимания нашей теории в целом
Конечная цель недостижима.
Пусть художник проникнется всем сказанным.

Иоганн Вольфганг Гете,
«Учение о цвете», 1810 год

Настоящая глава содержит аналитический обзор книги «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» Матюшина и изложена в терминах современного цветоведения. В этой главе я главным образом использую текст самого «Справочника». Для разъяснения тех частей текста, смысл которых в противном случае мог бы остаться непонятным, использовались неопубликованные материалы. Номера страниц «Справочника», указанные в сносках, относятся к тексту «Справочника», помещенному в Приложении в конце данной книги. Там же помещен краткий перечень терминов по цвету.

В центре внимания в данной главе находится цвет. Вопросы же идеологии (затронутые М. Эндер в ее предисловии к «Справочнику») и теория «расширенного смотрения» будут подробно рассмотрены в последующих главах.

«Справочник» как цветовая система

Существующие цветовые системы поддаются различным методам классификации. Начиная с XIX века

попытки систематизации цвета, как правило, осуществлялись на основе одного из следующих трех принципов: смешение пигментов (так называемое субтрактивное смешение); смешение света (аддитивное смешение); восприятие цветов[1]. Если И. Гете, М. Шеврель, Э. Геринг и О. Руд утверждали, что цвет есть порождение человеческого глаза[2] (или, как было позже установлено, ума —мозговых процессов), то ход рассуждений Матюшина позволяет отнести его теорию к третьей группе: его исследования цвета проводились на основе изучения восприятия.

Цветовые явления в «Справочнике»

Прежде чем перейти к примерам конкретных цветов, следует ненадолго остановиться на некоторых цветовых явлениях, принципиальных для понимания «Справочника». Значительное место в его тексте (4 страницы из 30) уделено закономерностям контраста дополнительных цветов; эти закономерности стали исходной точкой и при создании многих «цветовых таблиц»[3].

В самом по себе явлении контраста дополнительных цветов нет ничего необычного. Матюшин и все работавшие в Отделе органической культуры были хорошо о нем осведомлены. «Из всякого элементарного учебника физики известно, что если некоторое время смотреть на черный квадратик, а потом перевести глаза на потолок или любое нейтральное поле, то появляется светлый квадратик, и если посмотреть на красное пятно (круг), то в нейтральном поле окажется такое же пятно (круг) ясно-зеленое», — сообщает в статье, где описывались проводившиеся в лаборатори-

---

[1] Derefeldt. 1991, с. 218. и далее, и 1994, с. 34.
[2] Goethe, 1810, Chevreul, 1839, Hering, 1875, Rood, 1879
[3] «Справочник», с. 15—19.

ях отдела опыты, Борис Эндер[4]. Но первым, кто описал это явление системным образом, был Мишель Эжен Шеврель.

Шеврель и Закон одновременного контраста

Химик М. Э. Шеврель (1786—1889) занимал должность начальника красильной мастерской в королевских шпалерных мастерских на мануфактуре гобеленов *Les Gobelins* в Париже. Он начал изучать зрительные цветовые эффекты из-за того, что от покупателей поступали жалобы на низкое, по их словам, качество красок, в особенности черной, которая казалась блеклой в тех случаях, когда была использована для передачи теней в тканях синих оттенков[5]. Посредством наблюдений Шеврель обнаружил, что цветовое поле любого оттенка окружено ободком соответствующего дополнительного цвета; в дальнейшем он сопоставлял по-разному окрашенные шерстяные ткани с целью выяснить, как меняется зрительное восприятие цветов в зависимости от изменения их сочетаний. Закономерности подобных изменений были замечены им и в природе: например, пересекающая луг серовата тропинка выглядела красноватой на фоне зелени травы[6]. В 1829 году в результате многолетних эмпирических опытов Шеврель сформулировал Закон од-

---

[4] Борис Эндер. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 2.

[5] Chevreul, § 939. О жизни Шевреля см. Birren, 1981, с. 5—35, и Chevreul, 1839 и 1981б, § 939—957.

[6] Chevreul, 1839 (1879) и 1981. Часть II Deuxieme partie: De la loi du contraste simultané des couleurs sous le point de vue de l'application... § 4 Couleurs et blanc. On the practical application of the law... Colours with white» («О практическом применении закона [...] краски с белым»), § 185—225 (с. 91—99 в издании 1981 г. с. 87 и далее в издании 1879 г.), и Часть III PART III «Experimental esthetics of coloured objects», с. 177—211, в издании 1981 г. («Экспериментальная эстетика цветных предметов»), раздел IV (с. 206 в издании 1981 г.).

новременного контраста, опубликованный через 10 лет[7]: «Если одновременно смотреть на две разные по тону[8] [насыщенности или чистоте] полосы одного цвета, или на две полосы одного тона, но разных цветов, расположенные рядом, если полосы не слишком широки, глаз улавливает некоторые изменения, которые прежде всего влияют на интенсивность цвета, а также на оптическое сочетание двух сопоставляемых цветов соответственно. Итак, поскольку в результате этих изменений полосы кажутся не такими, каковы они на самом деле, я использую термин "одновременный контраст цветов"»[9].

Использование в лабораторном наблюдении кругов вместо полос дало следующие результаты:

«Красный круг, как правило, окрашивает окружающее пространство в дополнительный ему зеленый
Зеленый круг, как правило, окрашивает окружающее пространство в красный
Оранжевый— -"- в синий
Синий— -"- в оранжевый
Зеленовато-желтый— -"- в фиолетовый
Фиолетовый— -"- в зеленовато-желтый

---

[7] Доклад о Законе одновременного контраста был представлен в Академии наук в Париже в 1829 году и опубликован в книге *De la loi du contraste simultané des colorurés et de l'assortiment des objets colourés considéré d'après cette loi* в 1839 году. Шеврель знал, что закон уже был выведен Бюффоном в 1743 году, но ценность его собственной работы заключалась в огромном количестве зафиксированных конкретных наблюдений. О теории Шевреля применительно к французской живописи см. Dorra, 1994, с. 161—164 и с. 343; Homer, 1964, с. 20—28.

[8] Вместо используемого Шеврелем термина «тон» сегодня скорее были бы использованы слова «насыщенность», «чистота» или «яркость»; см. Birren, 1981, с. 36, и Chevreul, ч. II, § 146—155 (с. 77—79 в издании 1981 г.).

[9] Chevreul 1839/1981, ч. I, Теоретический раздел I, глава I, § 8 (с. 46 в издании 1981 г.).

Индиго— -"- в оранжево-желтый
Оранжево-желтый— -"- в индиго»[10].

С этого момента появилась возможность систематизации закономерностей увеличения или уменьшения насыщенности смежных цветов в условиях контрастов, а также смешения красителей и нанесения их таким образом, чтобы цвета выглядели звучными, а не тревожными или блеклыми. Для текстильной промышленности это открытие имело большую экономическую ценность. Книга Шевреля приобрела значительную популярность; в 1840 году она была переведена на немецкий язык, а в 1854 году — на английский. (Русского перевода, однако, не случилось до сих пор.) Важность закона Шевреля по достоинству оценили и художники: ведь содержащиеся в книге сведения о цвете оказывались необходимы при изготовлении «предметов искусства» — картин, гобеленов, мозаик, витражей, эстампов и прочего. Особенно существенным образом это открытие повлияло на живописцев импрессионистического и постимпрессионистического (в частности, пуантелистского) круга, вдохновлявшихся, в числе прочего, вышивальными стежками и переплетением цветных нитей в тканях. Одним из тех, кому принадлежит заслуга распространения теории Шевреля среди художников, стал Огден Н. Руд (Ogden N. Rood, 1831—1902), автор «Современной науки о цветах» (*Modern Chromatics*), вышедшей в 1879 году на английском языке, а два года спустя — на французском (на русском не издавалась). Тезис Руда — «цвет — это ощущение, существующее лишь в нас самих» — как бы подтверждал практику импрессионистов и постимпрессионистов: вместо того чтобы, подобно старым мастерам, прибегать к лессировкам, они помещали рядом чистые цвета, прямо из тюбиков — в виде либо мазков, либо маленьких

---

[10] Chevreul 1839/1981, ч. I, Теоретический раздел I, глава I, § 8 (с. 55 в издании 1981 г.).

точек, которые должны были смешиваться уже на сетчатке глаза зрителя. Таким образом, картина как таковая теперь мыслилась во многом продуктом зрительского восприятия. Это сделалось своего рода данностью, и с этой данностью уже имел дело Матюшин.

Имя Шевреля прямо не упоминается в «Справочнике», но в Отделе органической культуры состоялось несколько посвященных ему лекций. В особенности подробно изучала идеи Шевреля Мария Эндер, и она же изложила их в неопубликованной работе и ряде лекций[11]. Помимо теоретических выступлений, в лаборатории цвета проводилось и множество экспериментов с целью исследования эффектов контраста, приводящих к возникновению последовательных образов[12].

Дополнительные цвета

Одно из принятых определений последовательных образов, которое используют в своей статье Норманн, Перлман и Халлетт (1991), звучит так: «Последовательный образ представляет собой своего рода зрительную иллюзию, которая вызывает ощущение зрительного впечатления даже после того, как первичный раздражитель уже прекратил действовать»[13]. Данное

---

[11] В неопубликованном тексте «Цвет и цветовые сочетания», написанном Марией Эндер в 1927 году, она ссылается на Шевреля, чтобы подкрепить свое утверждение об относительности цвета; см. Мария Эндер, 1927а. В 1924 и 1925 годах Эндер прочла в ГИНХУКе ряд лекций, в которых изложила идеи Шевреля о систематической зависимости двух смежных цветов («О книге Шеврейля», «Значение книги Шеврейля в деле исследования художественной культуры», «Закон одновременного контраста Шеврейля и отношение к принципу расширенного смотрения» и «Принципы построения спектрального круга у Шеврейля и у Оствальда»). — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 19—19 об. и Л. 32 об.

[12] Иллюстрации различных экспериментов см. *Matjuschin*, 1991, кат. 67—98, и *Organica*, 1999, с. 190—207.

[13] Normann, Perlman & Hallett, 1991, с. 158.

утверждение верно, если речь идет о последовательном контрасте, который имеет место после того, как человек некоторое время смотрит на ярко окрашенный предмет, а затем переводит взгляд на поверхность, окрашенную другим цветом. Если эта поверхность окрашена в нейтральный цвет (серый, белый), то он будет восприниматься как цвет «обратный» по отношению к первичному стимулу. Такой цвет и называется «дополнительным». Последовательные образы также появляются и в том случае, когда рецепторы сетчатки на короткий промежуток времени подвергаются воздействию сильного света. Тогда контуры последовательного образа сначала имеют ту же форму, что и у первичного раздражителя, а со временем теряют четкость и становятся более расплывчатыми. В ситуациях воздействия цветом при использовании раздражителя красного цвета последовательный образ имеет обратный, то есть дополнительный красному цвет — зеленый (желтый дает фиолетовый, синий — оранжевый и т.д.)[14]. Цвета последовательного образа продолжают изменяться по мере его исчезновения.

В случае одновременного (симультанного) контраста смежные цвета изменяются так, что различие между ними возрастает. Увеличивается контраст. Сюда относится и контраст оттенков, и контраст освещенности. В результате явления одновременного контраста изменяется и то и другое. Либо восприятие освещенности и оттенка меняется на «противоположное» окружающему пространству (серое рядом с зеленым становится красноватым, как описано выше), либо их зрительный образ усиливается (при помещении рядом двух полей серого цвета, одно из которых светлее другого, светлое становится еще светлее, а темное —

---

[14] Существуют различные методы определения дополнительных цветов, причем результаты таких методов имеют незначительные расхождения. Подробнее об этом см. Green-Armytage, 1995a и 1995b, Herd, 1985, Wilson & Brocklebank, 1955.

темнее)[15]. Помимо использования последовательных образов существует еще ряд способов стимуляции дополнительных цветов и их определения: при помощи цветных теней, поляризованного света, аддитивного и субтрактивного смешивания, а также диаметрально противоположных цветов в цветовом круге.

Одним из методов получения дополнительных цветов, используемых Матюшиным, был «способ наблюдения последовательных зрительных образов в моментально закрываемых глазах после наблюдения цветоформы»[16]. Другой заключался в повторении опыта Шевреля с красным кругом на нейтральном светло-сером фоне: при наблюдении вокруг него возникали вспышки сине-зеленых цветов. Одновременные последовательные образы Матюшин называл «рефлексом дополнительного в глазу»[17].

Согласно Матюшину, «дополнительные цвета — это такие цвета, которые в оптическом смешении дают белый цвет»[18]. Это определение спорно. Дело в том, что оптическим смешением, достигаемым круговым вращением диска с окрашенными кусочками бумаги, при котором они зрительно воспринимаются как единый цвет, невозможно получить цвет светлее, чем используемые цвета. То же относится и к ситуации, когда оптическое смешение достигается нанесением красок. Этот метод использовал, например, пуантелист Жорж Сера, пытавшийся добиться того, чтобы различные цвета, рядоположенные в виде отдельных точек, смешивались на сетчатке глаза. Вместо впечатления яркости цветов, к которому, очевидно,

---

[15] В теории эволюции одним из возможных толкований функции эффектов контраста является обострение восприятия границ предметов на фоне окружающего их пространства. Однако в настоящее время этот вопрос остается открытым, ср. сноску 1.

[16] «Справочник», с. 15.

[17] Там же, с. 18 и с. 21.

[18] Там же, с. 15.

стремился Сера, возникало ощущение их тусклости[19]. При субтрактивном смешении дополнительных цветов суммарный цвет, получающийся в результате смешения, приближается к серому.

Онтология цвета

Последовательные образы эфемерны и кажутся не связанными с предметами. Норманн, Перлман и Халлетт, как уже упоминалось, называли последовательные образы «иллюзиями». Но мы их видим, а значит, они должны где-то существовать. Но где же они находятся — в пространственном отношении? Своим происхождением они обязаны зрительному процессу, происходящему в глазу воспринимающего субъекта, а значит, казалось бы, существуют не во внешнем мире, а лишь в процессах зрительного восприятия, происходящих в нас самих. Означает ли это, что они являются лишь «субъективными» впечатлениями, никоим образом не связанными с «реальным» миром? Здесь мы сталкиваемся с проблемой, известной как «проблема физического существования цвета» («the problem of colour realism»), во все времена интересовавшей многих философов цвета: существуют ли цвета во внешнем мире, или же они являются лишь проекцией? Имеют ли предметы физического мира цвет? Приверженцев различных точек зрения на онтологию цвета — место его возникновения и бытия — можно подразделить на диспозиционалистов, физикалистов, примитивистов и элиминативистов[20].

---

[19] Об оптическом смешении у французских импрессионистов и пуантелистов см. Reuterswärd, 1952, Kemp, 1990, с. 306—319, Albert-Vanel, 2002.

[20] Подробнее об этих различных точках зрения см. Byrne & Hilbert, 1997. Об онтологии цвета см. также Maund, 1995, и Hardin, 1988, с. 59—112. О «субъективных цветовых явлениях» — см. Kaiser & Boynton, с. 33—57.

Диспозиционалисты утверждают, что цвет есть свойство объектов внешнего мира, которые имеют тенденцию создавать зрительное и цветовое впечатление[21]. Физикалисты относят цвет к категории физических свойств: цвета, по их мнению, выборочно отражают волны света разной длины, т.е. некий «синий предмет» поглощает длинные волны и отражает короткие, а потому производит впечатление «синего»[22]. (Так физики определяют цветное зрение на основе физических свойств света.) Примитивисты и физикалисты сходятся в том, что предметы обладают цветом, но примитивисты придерживаются мнения, что цвета и физические свойства — это одно и то же. С точки зрения элиминативистов, хотя физические предметы и выглядят окрашенными, это не более чем иллюзия. Они убеждены, что ни один физический предмет по природе своей не имеет присущего ему цвета: впечатление цвета возникает исключительно в результате процессов восприятия[23]. Людям с нормальным зрением это заявление может в первый момент показаться абсурдным, но если на секунду представить мир таким, каким его видит дальтоник, данная концепция уже не будет казаться столь нелепой.

Итак, как бы Матюшин ответил на основополагающий вопрос о реальности цвета: обладают ли физические предметы цветом? Насколько я понимаю, его ответ был бы отрицательным. Или говоря его же словами: «Нет ничего реального вне нас [...] мы можем иметь уверенности только в том, что касается до изображений», которые рождаются «в нашем уме»[24]. Это

---

[21] Byrne & Hilbert, 1997, с. 137—177.

[22] Там же в первую очередь главы 1, 4, 14, а также Sällström, 2001, с. 25—26. Этой точки зрения придерживаются J.J. C. Smart, Sydney Shoemaker и Byrne & Hilbert.

[23] К элиминативистам относятся Галилей, Декарт, Локк, Хардин и Монд.

[24] Матюшин, 1913, с. 34.

означает, что Матюшин относился к реальности как элиминативист (в том, что касалось конкретно цветовой теории) и феноменалист (в общефилософском смысле слова) и считал цвет проекцией процессов зрительного восприятия на внешний мир.

Используемый метод интерпретации теории Матюшина и связанные с этим трудности

В предпринятом разговоре о цвете подразумеваются вовсе не пигменты или длина волны. Речь идет о переживаемом цвете, т.е. о том «красном», «желтом» или «зеленом», которые мы видим. При объяснении цветовых таблиц я использую феноменологический подход, то есть основываюсь на своем собственном опыте зрительного восприятия, без неврологического или психофизиологического объяснения причин возникновения того или иного явления.

Именно такой способ описания результатов зрительных впечатлений соответствует использованию термина «феноменология» в современной науке о цвете[25]. Я изучала сочетания цветов в цветовых таблицах с помощью установки «искусственный небосвод» при искусственно воссозданном дневном свете с целью обеспечения стандартных условий наблюдений[26].

---

[25] О феноменологическом методе цветовых наблюдений см. Maund, 1995, с. 174, и далее, Gibson, 1950, Byrne & Hilbert, 1997, Derefeld, 1991, с. 222—224, Tonnquist, 1995, с. 7, и далее, Fridell Anter, 2000, с. 53, и далее.

[26] В установке «искусственный небосвод» с имитацией дневного света температура цвета составляла приблизительно 6500K и была обеспечена нейтрально серая среда NCS S 2500-N — стандарт, рекомендованный Международной комиссией по освещению (МКО) и Международной организацией по стандартизации для источников света, используемых для изучения окрашенных материалов.

Кроме того, таблицы были переведены при помощи спектрофотометра в систему NCS S 2500-N[27], в результате чего я получила точные сведения о содержании белого, черного, желтого, красного, синего и зеленого на каждом листе[28]. Цветовые таблицы Матюшина выполнялись вручную; как следствие, они не одинаковы, а несколько отличаются по интенсивности. Таблицы, с которыми я работала, принадлежали Валиде Делакроа[29]; поскольку она была в числе непосредственных изготовителей таблиц, ее экземпляр можно считать соответствующим общим замыслам группы[30].

Описание экспериментов. Проблемы терминологии

Анализируя таблицы Матюшина, я буду придерживаться моего зрительного впечатления и описывать их с точки зрения визуального восприятия, а не со стороны процесса их изготовления (как это делает сам Матюшин). Матюшин в своих рассуждениях не всегда проводит различие между цветом и красителем, используя одно и то же слово «цвет» для обозначения обоих понятий (несмотря на то что в русском языке существуют и слово «цвет», и слова «краска» или

---

[27] NCS, Natural Color System — «Естественная цветовая система», ЕЦС.

[28] Помощь в проведении этих измерений мне оказал Хассе Норен из Скандинавского института цвета (Scandinavian Colour Institute), Стокгольм.

[29] Я хочу выразить огромную благодарность Юрию Боброву, директору Петербургской академии художеств, за оказанное мне доверие — предоставление доступа к экземпляру, хранящемуся в библиотеке Академии художеств.

[30] Естественно, некоторые цвета могли со временем претерпеть изменения. Это могло произойти, например, с 7А. Остальные сохранились более или менее без изменений, поскольку не подвергались воздействию света, а листы были сложены вместе. См. также сноску 63 и 72.

«краситель»). Отсутствие четких границ между терминами свидетельствует об отсутствии устоявшегося терминологического аппарата. Также он порой не делает различий между тем, каковы цвета на самом деле и какими они кажутся, — например, говоря о красителе, с легкостью «перескакивает» на восприятие цвета этого красителя[31]. Проблему также представляет используемый Матюшиным термин «насыщенность», который он иногда употребляет в значении «богатый пигментами/красителями», а иногда — «интенсивный по цвету»[32].

Также важно учитывать, что основой для изложения теории Матюшина в «Справочнике» являются цветовые таблицы, которые представляют собой окрашенные цветом поверхности. И здесь, несмотря на то что его наблюдения направлены на изучение восприятия цвета, пояснения к ним иногда затрагивают аспекты света[33]. Однако из одной из его неопубликованных статей с приложениями к «Справочнику» становится понятно, что он осознает различия между этими явлениями[34]. В «Справочнике» цветовые явления объясняются в «физико-физиологическом» ключе, поскольку именно такое понимание, по словам Матюшина, необходимо художнику[35]. В тексте «Справочника» не всегда подробно описываются условия проведения того или иного конкретного эксперимента. Также по описаниям Матюшина иногда трудно понять, идет ли речь об иллюстрации, являющей результат эксперимента, или же о самом эксперименте. Фон иногда описывается как «нейтральный светло-серый», иногда как «сильно контрастный», а иногда он даже называется «окружающей средой (экра-

---

31 «Справочник», с. 26—30.
32 Там же, с. 27—30.
33 Там же, с. 17—18.
34 Матюшин, 1931а, с. 31—33.
35 «Справочник», с. 25.

ном)»[36]. Я считаю это следствием включения в текст «Справочника» описаний опытов, не сопровождаемых необходимыми иллюстрациями. Что же касается включенных в «Справочник» таблиц, вполне вероятно, что большая их часть была создана с использованием «нейтрального экрана». Матюшин решил, что на экран надо наклеивать «нейтральную серую бумагу»[37]. Возможно, речь шла о самой дешевой и наиболее доступной бумаге, а именно о рулонах небеленой светло-коричнево-серой оберточной бумаги. Мы еще вернемся к этому позже.

ПОДГОТОВКА «СПРАВОЧНИКА»

Исследования, результаты которых привели к написанию «Справочника», начались, как уже говорилось, в ГИНХУКе в 1923 году — точнее будет сказать, что начались они значительно раньше, но конкретное их обсуждение, чреватое написанием «Справочника», связано с ГИНХУКом[38]. Большая часть исследований была завершена еще к 1926—1927 годам, но полученный материал необходимо было систематизировать. В процессе подготовки «Справочника» к изданию произошло три важных события. В конце 1925 года отдел Матюшина совместно с другими отделами ГИНХУКа принял участие в выставке, организованной при содействии Главнауки[39]. Это дало Матюшину возможность продемонстрировать свои опыты с цветом перед широкой аудиторией, а также услышать и обдумать критику извне. Вторым событием стало путешествие Малевича в Польшу и Германию, совершенное

---

[36] «Справочник», с. 17, с. 15, с. 26 и с. 27.

[37] ГИНХУКовский протокол за 15 октября 1925 года. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 37 об.

[38] «Справочник», с. 11.

[39] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 39. Также о Матюшине и Главнауке см. Капелюш, 1976, с. 16.

в 1927 году. Для этой поездки Матюшин разработал комплект таблиц, поясняющих суть его экспериментов[40].

Третьим событием стала выставка, проходившая в марте—апреле 1930 года в Центральном доме Союза работников искусств на Невском проспекте, 86. (Как признавался Матюшин в своей автобиографии, ему хотелось, чтобы выставка открылась в одном из рабочих кварталов.) К выставке была подготовлена концепция самой книги, в том числе черновой вариант текста и макет. Экспонировалась практически половина материала, полученного в результате проведенных в ГИНХУКе экспериментов, в том числе цветовые таблицы восприятия цветоформ и картины, написанные с применением метода «расширенного смотрения». Выставка включала следующие подразделы:

I: Исследовательская работа по цвету и форме, в том числе таблицы, которые дали конкретный материал по теории цвета, собранный во время лабораторных наблюдений, беспредметная скульптурная композиция, объемы, написанные холодными и теплыми цветами;

II: Живописные работы;

III: Исследования цвета и формы в целях практического применения в производстве в соответствии с методом «расширенного смотрения» Михаила Васильевича Матюшина[41]. К этому событию Матюшин с учениками назвали себя «Коллективом расширенного наблюдения» — КОРН[42]. Выставка длилась месяц,

---

[40] В настоящий момент они находятся в собрании Музея Стеделийк (Амстердам). Прентенкабинет. Фонд Малевича, док. № 1—13.

[41] Программа выставки КОРН 1930 года. — РО ИРЛИ. Ф. 625, см. также Повелихина, 1990, с. 212.

[42] Из учеников Матюшина в выставке приняли участие Н. Костров, Е. Магарил, В. Делакроа, О. Ваулина, Е. Хмелевская, Е. Астафьева, И. Вальтер, В. Бесперстова и Т. Сысоева.

и за это время ее посетили почти две тысячи человек. «Необыкновенная красота цветовых комбинаций могла возникнуть только как вывод из живого наблюдения. Свободное движение голосов в современной музыке перегнало движение цветов в живописи», — с удовольствием пишет Матюшин в своем дневнике о реакции зрителей 6 марта 1930 года[43]. Положительные отклики посетителей и вопросы о том, когда «Справочник по цвету» будет напечатан, стали серьезным толчком к его публикации.

Текст поступил на рассмотрение в Ленгорлит (Ленинградское отделение цензуры) 17 апреля 1932 года. Ожидание решения было для Матюшина очень тревожным. Через неделю, 23 апреля, ЦК ВКПб принял «Декрет о перестройке литературно-художественных организаций», в результате чего были распущены все независимые художественные объединения. Декрет был необходим для провозглашения «социалистического реализма» в качестве единственно приемлемого метода художественного выражения[44]. Но благодаря, среди прочего, медлительности всех этажей власти в выполнении директив центра, «Справочник» успел пройти проверку цензуры и был разрешен к публикации. 23 июля по распоряжению ИЗОГИЗа (Государственного издательства изобразительного искусства) текст доставили в Типографию № 21, после чего в 1932 году книга была издана. В 1933-м она поступила в продажу, но небольшой тираж (400 экземпляров) оказался быстро раскуплен специалистами, работавшими на производстве и в сфере художественного об-

---

[43] Цит. по Матюшин, 1933—34, глава «Мысли об искусстве». О выставке; см. также Костров, 1990, с. 199—200, и Несмелов, 1999.

[44] Централизованный Союз художников СССР был образован в 1939 году, а лишь в 1957 году был принят его Устав. До тех пор всеми вопросами искусства, за исключением кино и архитектуры, ведал Комитет по делам искусства, подчинявшийся Совету министров СССР.

разования[45]. В ежедневной правительственной газете «Известия» от 25 января 1933 года было помещено следующее объявление: В БЛИЖАЙШИЕ ДНИ ВЫХОДИТ В СВЕТ СПРАВОЧНИК ПО ЦВЕТУ (М. В. МАТЮШИНА). ПЕРВОЕ И ЕДИНСТВЕННОЕ ИЗДАНИЕ В СССР. ЦЕНА: 70 РУБЛЕЙ.

«Справочник» появился в результате коллективной работы, в которой Матюшин исполнял роль инициатора, вдохновителя и главного теоретика. В возглавляемой им рабочей группе трудились два поколения его студентов. «Бригада художников», осуществлявшая всю практическую работу по подготовке «Справочника», состояла из 8 человек: самого Матюшина, Марии Эндер и шести аспирантов, которым Матюшин преподавал теорию цвета в Академии художеств и которые затем продолжили свое обучение в ГИНХУКе. Из-за ухудшения здоровья Матюшина руководство практической работой перешло к Марии Эндер, его ближайшей помощнице и секретарю. Именно она ежедневно общалась с цветовой бригадой. На макете обложки, выполненном Валидой Делакроа, стоит и имя Марии Эндер, однако по неизвестным причинам оно отсутствует в печатном варианте — в нем «М. В. Матюшин» указан как автор на обложке, на первой странице самого текста, в конце книги и на обложке каждой тетради. Имя же Марии Эндер, как ни странно, указано лишь в тексте, после написанного ею предисловия, на 10-й странице. Имена членов «бригады художников» тем не менее присутствуют на обложке, и в тексте Матюшин также выражает им благодарность за изготовление цветовых таблиц[46].

---

[45] Матюшин, 1933—34, глава «Свомас». — «Справочник», с. 11 и с. 25, и Капелюш, 1976, с. 11.

[46] «Справочник», с. 25. На последней странице указаны имена редактора И.Ф. Титова и технического редактора Я.Е. Рублиса. Если верить Никите Несмелову, жена Матюшина, Ольга Матюшина, настояла на том, чтобы на обложке были указаны имена

«СПРАВОЧНИК»: состав и структура

Тридцатистраничный текст «Справочника» разделен на три части: предисловие Марии Эндер — 7 страниц (с. 3—10), за которым идут две главы, написанные Матюшиным: «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» (с. 11—24) и «Объяснение к справочнику» (с. 25—32). Иллюстрации размещены на одной вкладке («Таблицы цветоформ» в черно-белой печати) и в четырех тетрадях с «Цветовыми таблицами». Книга с текстом, отдельная страница с цветоформами и 4 тетради цветовых таблиц вложены в карман твердой обложки красного цвета. Собственно справочник по цвету состоит из главы «Объяснение к справочнику», цветовых таблиц и таблиц цветоформ. Цель его — в кратком виде изложить принципы, необходимые, по мнению Матюшина, для практической работы с цветом.

ТЕКСТ

«Предисловие»

В предисловии, написанном Марией Эндер (с. 3—10), излагается и оценивается позиция Матюшина как художника и теоретика цвета. Здесь же Эндер критикует немецкого теоретика цвета Вильгельма Оствальда за его «механистический» способ объединения изолированных цветов и за то, что под «нормами красоты» он понимает соблюдение принципа «гармония — закономерность»[47].

всех, кто принимал участие в создании «Справочника», в том числе и членов бригады, с целью «разделить ответственность между всеми». Никита Несмелов, личная беседа — (СПб., 1995); см. также Несмелов, 1999.

[47] Теория Оствальда будет рассмотрена далее в настоящей главе, а также в главе «Голоса современников».

«Закономерность изменяемости цветовых сочетаний»

В главе «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» (с. 11—24) Матюшин говорит об экспериментах и преподавании науки о цвете в ГИНХУКе в 1920-х годах. Он утверждает, что цель данной книги о цвете — стать «первым шагом в области определения закономерности цветовых взаимоотношений», и определяет необходимые условия для экспериментов в виде «лабораторных» наблюдений. Основная рабочая гипотеза состоит в том, что наше ощущение цвета и формы определяется зрительным восприятием. За кратким изложением физиологии глаза следует описание способов тренировки глаз для освоения «расширенного зрения» — понятия, придуманного самим Матюшиным[48]. Матюшин пишет, что все наблюдения, на результатах которых основаны таблицы, производились «центральным и расширенным зрением», а в качестве объектов использовались простейшие геометрические плоские и объемные формы, окрашенные в несколько четко определенных цветов[49]. Он описывает «расширенное смотрение» как сочетание центрального (фовеального) зрения, которым в дневное время воспринимаются цвета и четкие контуры, и периферического (периферия сетчатки) зрения, которое воспринимает свет, темноту и движение при вечернем освещении[50]. Далее Матюшин говорит, что условия экспериментов основывались на взаимоотношении между разными цветами, цветом и формой, цветом и звуком, цветом в изоляции и цветом в движении[51]. Затем рассматривается роль одновременных

---

[48] «Расширенное зрение» занимает важное место в теории Матюшина, и это понятие будет рассмотрено в следующей главе.

[49] «Справочник», с. 15.

[50] Там же, с. 11—15.

[51] Там же, с. 21—24.

и последовательных образов дополнительных цветов[52]. Опираясь на полученные в результате экспериментов результаты, Матюшин приходит к выводу, что «Закономерность изменяемости цвета» и «Закон дополнительной формы» (последний открыт и сформулирован им самим) имеют решающее значение для художественной практики[53].

«Объяснение к справочнику»

В последней главе, «Объяснение к справочнику» (с. 25—32), Матюшин дает пояснения к «Справочнику по цвету». Он называет цветовые таблицы «основными закономерными сочетаниями», которые иллюстрируют «законы изменяемости цветовых сочетаний». Они, заявляет Матюшин, предназначены для использования специалистами, работающими с цветом на производстве, в полиграфической сфере и в художественных школах. Назначение «Справочника» также состоит в том, чтобы познакомить читателей с методом, который можно использовать в оформительской практике и архитектуре. Практическая ценность «Справочника по цвету» подчеркнута открыто выраженным намерением преодолеть разрыв «между наукой о цвете и требованиями практики»[54]. Матюшин осознает, что «Справочник» — «только первый этап» огромной работы, которую необходимо продолжать. В настоящем виде, признает он, «Справочник» «дает ответ только на одну из многочисленных проблем, которые поднимаются в практике»[55].

---

[52] «Справочник», с. 15—21. Как мы уже видели на примере объявления в газете «Известия», основной акцент ставился на практической ценности работы.

[53] Там же, с. 19—21.

[54] Там же, с. 25.

[55] Там же, с. 32.

ПРИЛОЖЕНИЕ — «ЦВЕТОВЫЕ ТАБЛИЦЫ»

Процесс изготовления цветовых таблиц

Используя печатные технологии, существовавшие в России в начале 1930-х годов, невозможно было передать более девяноста различных цветов, которые мы находим в цветовых таблицах, иллюстрирующих «Справочник». По этой причине цветовые таблицы для приложения изготавливались вручную[56]. Выполнили их шесть студенток Матюшина, изучавшие живопись и теорию цвета. В бригаду художников входили Валида Делакроа[57], Ирина Вальтер[58], Ольга Ваулина[59], Софья Власюк[60], Татьяна Сысоева[61] и Елена

---

[56] Технология трафаретной печати (использовавшаяся, например, при печати *Interaction of Color* Йозефа Альберса в 1963 г.) впервые появилась в США в 1940-х годах.

[57] Валида Эрнестовна Делакроа (1899—1972). Интересно отметить, что ее нерусская фамилия в точности совпадает с русским (старым) написанием французской фамилии живописца и теоретика цвета Эжена Делакруа (Delacroix). Никита Несмелов, сын Валиды Делакроа, в замужестве Несмеловой, утверждает, что их семья имеет французские корни, однако до сегодняшнего дня попытки генеалогического исследования сделано не было. — Никита Несмелов, личная беседа (Санкт-Петербург, осень 1993 г. См. далее главу 11).

[58] Ирина Владимировна Вальтер (1903—1993). Ее прадедушка был норвежцем, и именно он создал механизм часов с павлином, находящихся сегодня в Малом Эрмитаже. В 1923—1926 годах она училась у Матюшина в мастерской пространственного реализма. Из всех членов бригады Вальтер меньше всего участвовала в изготовлении цветовых таблиц, поскольку очень много путешествовала. — Николай Костров, личная беседа (Санкт-Петербург, январь 1994 г.)

[59] Ольга Петровна Ваулина (1903—1996). Родилась в Санкт-Петербурге. Дочь художника-керамиста Петра Ваулина (1870—1929), который был членом ИЗО Наркомпроса при Давиде Штеренберге (1918—1919), участвовал в преобразовании Императорского фарфорового завода в Государственный фарфоро-

Хмелевская[62]. Таблицы изготавливались в очень примитивных условиях — в подвале клуба рабочих, «где было сыро и бегали крысы»[63]. После того как бумаги

вый завод и стал его директором. В 1921—1926 годах училась на факультете живописи в Академии художеств в Ленинграде, но обучение не окончила. В 1927 году вместе с Валентином Курдовым и Николаем Костровым отправилась писать на Алтай.

[60] Софья Сергеевна Власюк (1902—1942). Родилась в Санкт-Петербурге, в 1922—1927 годах училась в ленинградской Академии художеств. Обучение не окончила. Умерла во время блокады Ленинграда.

[61] Татьяна Ивановна Сысоева (1893—1942). Родилась в Санкт-Петербурге. В 1920—1926 годах училась в ленинградской Академии художеств. По окончании начала работать с Матюшиным в ГИНХУКе.

[62] Елена Станиславовна Хмелевская (1899—1992). Родилась в Луге, Ленинградская область. В 1921—1926 годах училась в ленинградской Академии художеств, получила диплом. С 1926 года работала с Матюшиным в ГИНХУКе. См. далее главу 11.

[63] Несмелов, 1999, Костров, 1990, с. 200—201, и Повелихина, 1990, с. 213—214, описывают обстановку, в которой создавались таблицы, но не останавливаются подробно на самом процессе их изготовления. В попытке осветить этот вопрос было предпринято изучение таблиц под микроскопом с двадцатикратным увеличением. Я очень признательна Бьёрну Халльстрёму и Доррит фон Арронет, работающим в Отделе материаловедения и реставрации в Академии художеств Стокгольма, за проведение данного исследования. В результате удалось реконструировать процесс производства следующим образом: каждая таблица состоит из трех строк, каждая из которых окрашена при помощи лопаточки в свой цвет. Краски хорошо смешаны, и лишь на некоторых листах видны микроскопические пятна иных цветов. Пигменты зернистые, что означает, что они были смешаны, а не растерты, а если и растерты, то совсем слегка. Краски на водной основе представляют собой гуашь, смешанную либо с декстрином, либо с гуммиарабиком. Гуммиарабик, традиционно широко использовавшийся в России, придает высохшей краске немного блеска, и именно так и выглядят некоторые строки. Однако поверхность большинства строк не блестит; следовательно, они, с наибольшей вероятностью, были выполнены с применением сделанного на муке декст-

окрашивали, их относили в маленькую квартиру Валиды Делакроа, находившуюся в доме № 17 на 4-й линии Васильевского острова. Там работу доводили до конца. Из-за финансовых трудностей первоначально планировалось, что и переплет будет выполнен членами бригады, однако Делакроа удалось найти профессионального переплетчика, согласившегося выполнить эту работу[64].

Использовали ли члены бригады готовую импортную гуашь или, взяв за образец цветной орган Вильгельма Оствальда, покупали пигменты и сами смешивали краски, установить не удалось[65]. Традиционно в России краски изготавливали в небольших количествах в иконописных мастерских по старинке или же привозили из Франции, Англии и Голландии[66]. С

рина. Каждая строка окрашена в определенный цвет, вырезана и приклеена на лист более плотной бумаги. Между цветными полосами и листом бумаги приклеена льняная ткань, позволяющая складывать таблицы. См. также сноски 30 и 72.

[64] Согласно Несмелову, возглавляла бригаду художников именно его мать, Делакроа-Несмелова. — Никита Несмелов, личная беседа (Санкт-Петербург, лето 1995 г.)

[65] На момент изготовления цветовых таблиц Матюшина Ленинградский завод художественных красок, теперь Санкт-Петербургский завод художественных красок, еще не открылся. Он был основан в 1934 году и стал крупнейшим предприятием по производству красок в СССР и в Европе. Инженеров отправляли в Западную Европу изучать химические процессы производства красок. Затем эти знания планировалось использовать для производства красок в России. В 1930-х годах завод изготовил не так уж много красок, а после Второй мировой войны производство наладилось не сразу. Но в 1960—1970-х годах ассортимент красок был уже велик. Поскольку столь жестких, как на Западе, ограничений на использование химических элементов не существовало, краски были очень вредными для здоровья, хоть и насыщенными и цветоустойчивыми. Я хочу выразить благодарность Наталье Скородумовой (Санкт-Петербург) за предоставленную информацию.

[66] Таких фирм, как Lefranc, Winsor & Newton или Dutch Tallens (высокого качества — «Рембрандт» и более дешевые — «Ван Гог»).

появлением атласа цветов Оствальда, включавшего 680 цветов, ситуация изменилась. Книга Оствальда вышла в России в 1920-х годах и стала первой известной в стране стандартизированной нормой цветов. В ней были представлены наборы цветов, по 8 акварельных красок в каждом, известные как *Kleinchen* («Малыш»): они приобрели большую популярность[67]. Учитывая, насколько члены лаборатории цвета Матюшина увлекались идеями Оствальда (о чем подробно будет сказано далее в этой главе), можно предположить, что они использовали его атлас для приведения цветов в своих таблицах в соответствие со стандартами[68]. Однако, хотя пигменты Оствальда можно было купить в России, использование их для изготовления таблиц маловероятно[69].

---

[67] В каждом таком «Малыше» (*Kleinchen*) было 8 хроматических цветов: желтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий, голубой, аквамариновый и лиственный зеленый, а также ахроматические цвета: белый, черный с синеватым и коричневым оттенком и чистая черная тушь. «Малышей» продавала собственная лаборатория и компания Оствальда *Energiewerke*, а также компания Гюнтер-Вагнер, которая также продавала наборы пастели и мела, состоявшие из 8 стандартных оттенков Оствальда. Leopold Richter, 1927, с. 133—134. Помимо самих красок, в «Цветоведении» Оствальда, переведенном на русский язык в 1926 году, содержались подробные сведения о том, как смешивать и соединять краски, отдельные замечания о химических составляющих, о растирании пигментов, связующих веществах, размере зерен и т.д. — См. Ostwald, *Farbkunde*, 1923, с. 170—248, и «Цветоведение», 1926, с. 134—164.

[68] В протоколе собрания Отдела органической культуры за 24 октября 1925 года говорится, что Матюшин предложил окрашивать цилиндр в более темные тона, «следуя Оствальду». — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 38. Неясно, пользовался ли Матюшин атласом с 2500 или с 680 цветами, однако наиболее вероятно, что с 680.

[69] Что касается непосредственно пигментов, Борис Эндер жаловался на плохое качество красок в цветном органе в ГИНХУКовском отчете за июнь 1926 года. Когда в 1926 году Оствальд посетил

Принцип построения таблиц

Цветовые таблицы, вошедшие в приложение к «Справочнику», состоят из четырех отдельных тетрадей с трехцветными сочетаниями. Всего в «Справочнике по цвету» представлено 34 различных сочетания цветов, состоящих из 90 оттенков, расположенных на 94 отдельно окрашенных строках. Каждая из первых трех тетрадей (I—III) содержит 8 листов, по одному сочетанию трех разных цветов на каждом: в тетради I: № 1—8, в тетради II: № 9—16, а в тетради III: № 17—24. В четвертую тетраль вошли шесть таблиц: № 25—30. Дополнительная подвижная средняя строка /Б/ в таблицах № 28—30 позволяет получить в этих трех таблицах 10 различных трехцветных сочетаний. Общий размер каждой таблицы составляет приблизительно 123 х 179 мм, и они поделены на 3 горизонтальных цветовых поля. Размеры горизонтальных полей таковы: верхнее поле /В/ — 71 х 179 мм, среднее поле /Б/ — 12 х 179 мм, а нижнее цветовое поле /А/ — 40 х 179 мм, но, поскольку таблицы выполнялись вручную, в их размерах можно обнаружить незначительные различия. Матюшин говорит, что таблицы № 1—8 (верхний ряд из четырех на иллюстрации цветовых таблиц) дают примеры 8 основных цветов[70]. Их мы находим в нижнем ряду таблиц Матюшина; ниже они приводятся с указанием в скобках условного обозначения по системе ЕЦС[71]: слева направо — первое ниж-

---

Ленинградский университет, ему предъявили соответствующую претензию, и он был вынужден отправиться на завод в Гамбург, чтобы решить эту проблему. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 9.

[70] «Справочник», с. 26.

[71] Условные обозначения системы ЕЦС, R (red) — К (красный), B (blue) — С (синий), Y (yellow) — Ж (желтый), G (green) — З (зеленый) W (white). Например, обозначение 4050-R40B для фиолетового расшифровывается следующим образом: первые две цифры (в данном случае 40) обозначают уровень черноты, следующие две (здесь 50) обозначают цветовой тон, а комбинация цифр

papierfilm

нее поле — 1А желтый (1070-Ж), рядом с ним 2А оранжевое (0090-Ж50К), а затем 3А красное (2080-Ж90К), 4А фиолетовое (4050-К40С), 5А синее (3070-К70С), 6А голубое (5050-С10З), 7А зеленое (5050-С80З) и 8А желто-зеленое (1070-З20Ж)[72].

Матюшин описывает компоновку цветовых таблиц следующим образом: в первой тетради (таблицы 1—8)

и букв после пробела — оттенок (здесь К40С). В данном случае уровень черного равняется 40, цветовой тон — 50, т.е. уровень белого равняется 10. Оттенок — фиолетовый с 40% визуального сходства с синим и 60% — с красным. Подробнее об условных обозначениях системы ЕЦС см. «Дизайн архитектурной среды» под ред. А. Ефимова. — М., Архитектура-С, 2004, с. 303—304; об условных обозначениях системы NCS см. Fridell Anter, 2000, с. 26—27 и с. 271—275.

[72] Здесь следует отметить, что нумерация цветовых таблиц не соответствует указанной в тексте («Справочник», с. 26). Текст начинается с 1) красного, затем идут 2) оранжевый, 3) желтый, 4) желто-зеленый и в конце идет фиолетовый. В цветовых таблицах, однако, первый основной цвет — желтый (1А), за ним — оранжевый (2А), красный (3А), фиолетовый (4А), а в конце — зеленый. Последовательность цветов в таблицах как бы сдвинута на 2, но их порядок остается прежним. Как пишет Матюшин, таблицы 4, 5 и 6 содержат краску «голубец», похожий на «голубой». Термин «голубец» является солецизмом и не принадлежит литературному языку. С XII века его использовали иконописцы для обозначения любого синего цвета. Так можно называть пигменты, содержащие и лазурит (в виде минерала естественного происхождения, либо синтетический), и ультрамарин, и свинец-белила. Если добавить меди, цвет меняется и со временем становится более зеленоватым и «похожим на малахит». Если среда щелочная, позеленение продолжается. В таблицах строка «голубца» — тетрадь I, таблица 7, цветовое поле А — единственная из строк «основных цветов», которая выпадает из общего ряда», т.е. кажется темнее по сравнению с соседними цветами, а потому не обеспечивает необходимого равновесия. Возможно, эта краска потемнела со временем — ср. сноски 30 и 63. Цветовое поле /I:8A/ Матюшин называет фиолетовым «анилином», что маловероятно, так как это скорее красящее вещество для тканей, нежели пигмент, и он не цветоустойчив. Возможно, это фиолетовый краплак.

за точку отсчета взята модель, окрашенная одним из «основных цветов», которую наблюдают в «окружающей среде». Во время процесса наблюдения, как утверждается, «нейтрально» окрашенное поле меняет свой оттенок[73] и становится дополнительным к используемому основному цвету[74]. Однако то, как происходит это изменение, зависит от того, насколько различны соседние цвета[75]. Третьим компонентом является «сцепляющий цвет», назначение которого, согласно Матюшину, состоит в том, чтобы связывать различные цвета, «уравновешивая их на плоскости»[76]. Задача состоит в том, чтобы достигнуть «максимальной выразительности данного [основного. — *М.Т.*] цвета»[77]. В отдельном случае это могло означать «усилить контрастное действие» конкретного сочетания цветов[78].

Связь таблиц с опытами

Матюшин утверждает, что сочетания в цветовых таблицах были получены непосредственно в ходе опытов, когда 8 по-разному окрашенных моделей (внутреннее пространство) сходной округлой формы помещались перед нейтрально окрашенным экраном (окружающее пространство)[79]. Целью опытов было

---

[73] «Справочник», с. 26.

[74] Там же, с. 28.

[75] Там же, с. 27. Эксперименты, в результате которых были созданы таблицы «Справочника», очевидно, были проведены с нейтральным по цвету окружающим пространством, хотя иногда велись наблюдения и с использованием фона других цветов. Мария Эндер описывала эксперименты, проводившиеся в ГИНХУКе, когда желтая модель наблюдалась в темно-синем окружении, а затем, в нем же, фиолетовая модель. — Мария Эндер, 1934, с. 10.

[76] «Справочник», с. 27.

[77] Там же, с. 26.

[78] Там же, с. 29.

[79] Матюшин не называет точного оттенка «нейтрального экрана», но, похоже, он был светло-серым. См. проблемы терминологии Матюшина и описание его экспериментов в начале главы.

изучение взаимоотношений между цветом модели, т.е. «основным цветом» (А), и «окружающей средой» (В) со «сцепляющим цветом» в качестве третьего компонента (Б)[80]. В цветовых таблицах основной цвет расположен в нижнем поле, а нейтральное окружение — в верхнем. Восемь основных цветов — это цвета, в которые были окрашены модели, использовавшиеся в опытах. Они представлены в виде нижних строк в первой тетради (тетрадь I, таблицы 1—8А). Восприятие таблиц несколько затруднено двумя расхождениями между текстом и таблицами. Во-первых, в тексте Матюшин описывает именно опыты (где во внешнем пространстве находилось круглое внутреннее), а не таблицы, где результаты противопоставления цветов представлены в виде строк. То немногое, что известно о верхнем поле таблиц, а именно что оно и представляет цвет «окружающей среды» экспериментальных ситуаций, следует из титульного листа тетрадей. Во-вторых, при перечислении цветов Матюшин начинает с красного, тогда как в таблицах первым идет желтый[81]. Тем не менее описание цветов в тексте в целом таблицам соответствует.

О логике организации цветовых таблиц Матюшин пишет, что они построены по принципу контраста, который был выведен в ходе лабораторных наблюдений[82]. Главный принцип взаимоотношений между цветами в первой, второй и третьей тетрадях заключается в том, что основной цвет (А) является дополнительным или очень близким к дополнительному либо для цвета верхнего поля (В), либо для сцепляющего (Б)[83]. В результате воздействия основного цвета ней-

---

[80] «Справочник», с. 26. Три цвета каждого сочетания называются «основа» = «основной» или «главный» цвет (А), «сцепляющий», «средний» или «промежуточный цвет» (Б) и «окружающая среда» (В).

[81] «Справочник», с. 26 и далее.

[82] Там же, с. 15—19.

[83] Кроме таблиц 8, 16 и 24.

тральное поле принимает цвет дополнительного ему, контрастного. В качестве одного из наиболее доступных примеров Матюшин приводит ситуацию с красным кругом на фоне «светло-серого экрана». Прежде всего, голубовато-зеленый цвет вспыхивает «по сторонам от круга»[84]. То же мы видели и у Шевреля в его описании одновременного контраста (см. выше). Однако Матюшин на этом не останавливается. За ожидаемым появлением эффекта, к примеру, последовательного зеленоватого образа у красного круга, что отражено в таблицах, следует еще кое-что. Спустя некоторое время «происходят новые изменения»[85]. Например, весь экран темнеет и меркнет. Так происходит при более длительном наблюдении. Для того чтобы контролировать эти изменения, Матюшин помещает тонкую полосу «промежуточного цвета» (Б) между нижним (А) и верхним (В) цветовыми полями[86].

Если рассматривать таблицы по отдельности, можно заметить, что тетради II и III построены по тому же принципу, что и первая. В основе их организации также лежит принцип контрастности, в них тоже есть основной цвет (А), цветовое поле большего размера (В) и промежуточное поле (Б). Разница между тетрадями I—III заключается в том, что цвета во второй тетради светлее, а в третьей — темнее (за редким исключением), чем цвета в первой тетради[87]. Матюшин

---

[84] «Справочник», с. 17.

[85] Там же, с. 18. Другим возможным продолжением наблюдения было бы наблюдение двух кругов «до предела раздвинутых». «Справочник», с. 15.

[86] «Справочник», с. 27.

[87] Там же, с. 28. Исключения состоят в том, что в разных тетрадях необязательно используются одни и те же промежуточные цвета. Некоторые промежуточные цвета в тетради III не соответствуют промежуточным цветам в тетрадях I и II. Например, в таблице 22Б тетради III в качестве связующего цвета использован фиолетовый, тогда как в таблице 6Б тетради I и в таблице 14Б тетра-

поясняет, что вошедший в тетради материал был получен в ходе наблюдений, и светлые цвета второй тетради объясняются тем, что произошел сдвиг внимания глаза с основного цвета на нейтральный экран[88]. В третьей тетради цвета темнее, поскольку именно такими они выглядят, когда закрываешь глаза после наблюдения основного цвета[89].

Рассматривая таблицы параллельно с текстом объяснения к ним, следует учитывать, что перед нами своего рода одномоментные иллюстрации достаточно длительных, последовательно осуществляемых наблюдений [90]. Подразумевается, что для того, чтобы увидеть результат взаимодействия смежных цветов, надо внимательно рассматривать таблицы на протяжении определенного периода времени (по крайней мере минуту). Иными словами, таблицы выглядят иллюстрацией одного этапа целостного процесса, тогда как на самом деле в каждом изображении совмещены многие этапы. Их можно сравнить с фотоснимками, на которых

ди II связующие цвета более коричневатые. Такое различие может объясняться изменениями, произошедшими в красках со временем, но могут быть и другие причины.

[88] «Справочник», с. 28.

[89] Там же. Матюшин провел множество экспериментальных наблюдений, когда рядом помещались предметы, окрашенные в разные цвета. Каждый раз слегка менялись оттенки и светлота. Опыты по «сдвигу» дополнительных цветов, т.е. последовательных контрастов, и их взаимосвязи описаны в ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 31 об. и Л. 32. Мария Эндер дает дополнительные пояснения к тетрадям II и III. Тетрадь II, в которой цвета выглядят более бледными, выполнена не только для того, чтобы продемонстрировать эффект последовательных образов на белом фоне, но также чтобы показать, что цвета тускнеют, если их наблюдать изолированно, без окружения. В третьей тетради цвета и должны быть более интенсивными, поскольку круглая модель наблюдалась в движении в цветном окружающем пространстве. — Мария Эндер, 1934, лист 10—11.

[90] О чем Матюшин несколько путано говорит в «Объяснении к справочнику».

изображены разные моменты сложного действия, растянутого во времени.

Исходной точкой всех опытов являлся круг, окрашенный в один из «основных цветов» (А), который наблюдали в «нейтрально окрашенной среде». Для таблиц в тетради I эта нейтральная среда была, судя по всему, светло-сероватой. Через некоторое время цвет среды изменялся в сторону цвета обратного «основному». Цвет, который принимает нейтрально окрашенная среда, Матюшин называет «сопровождающим цветом»[91]. Такой «сопровождающий цвет» представляет собой окрашенный дополнительным цветом последовательный образ, который появляется в результате эффекта контрастности, возникающего при наблюдении круга как зоны исходного цвета. Цвета нейтральной окружающей среды, показанные в цветовых таблицах в верхней, самой широкой области (1В, 2В, 3В и вплоть до 8В в первой тетради), — это те цвета, которые были получены в результате проведенных в лаборатории наблюдений. Эффект контрастности привел в ходе наблюдений к образованию окрашенных в дополнительные цвета последовательных образов. Следовательно, в нижнем поле представлен главный основополагающий цвет, который и дал в нейтральной среде контрастный дополнительный цвет. Например, при наблюдении оранжевого круга на нейтральном сером фоне последовательный образ будет по цвету дополнительным оранжевому, светящимся бирюзовым. В цветовых таблицах этот бирюзовый, который в ходе эксперимента появлялся лишь на сетчатке как зрительная иллюзия, «превращен в настоящий» тем, что написан с использованием настоящих, материальных, пигментов в верхнем поле таблиц[92]. Другими словами, воспринимаемый в процессе смотрения цвет в таблицах переведен в собственные цвета реаль-

[91] «Справочник», с. 26.

[92] Там же, с. 15—19, и Таблица 2.

но существующих красок. Естественно, светлота и другие свойства изменяются при трансформации зрительных впечатлений в материальную среду, в данном случае в краски на бумаге, но на данной стадии нашего исследования нас интересует главным образом цвет[93].

Насколько я понимаю Матюшина, это означает, что сочетания в первой тетради построены на результатах наблюдения эффекта одновременного контраста, тогда как в тетрадях II и III — последовательного. Говоря словами Матюшина, тетрадь II была создана на основе наблюдений последовательного контраста, когда взгляд перемещался с окрашенных дисков на нейтральную (белую) окружающую среду, где и возникали последовательные образы. Что касается третьей тетради, последовательные образы возникали, когда наблюдающий закрывал глаза после воздействия на него цветовым стимулом[94]. Таким образом, исходной точкой была одна и та же для всех таблиц первой тетради модель, окрашенная в один из основных цветов А 1—8. Все остальные цвета получены в процессе наблюдений, а не из окрашенных до начала наблюдений областей. Верхнее цветовое поле, т.е. цвет окружающего пространства (В), сцепляющий цвет (Б) в тетради I и все три цвета в сочетаниях в тетрадях II и III (II АБВ и III АБВ) иллюстрируют эффект контраста, появившийся в результате процесса наблюдения. Если следовать уже упомянутому определению Норманна, Перлмана и Халлетта, которые трактуют последовательные образы как «иллюзии», все цвета в первых трех тетрадях, за исключением основных цветов в первой тетради, представляют собой иллюзии или «случайные цвета», как их называла Мария Эндер[95].

---

[93] Более подробно о собственном цвете предмета и воспринимаемом цвете см. Fridell Anter, 2000.

[94] «Справочник», с. 28.

[95] Normann, Perlman & Hallett, 1991, с. 158, и Мария Эндер, 1932, с. 5.

Подтверждение мы находим в (неопубликованном) дополнении к «Справочнику», где Матюшин уточняет, что в тетрадях I—III «раздражителем берется один цвет»[96].

Сцепляющий промежуточный цвет

Каждая цветовая таблица представляет собой сочетание трех цветов. Первые два, «основной» и «нейтральная среда», рассмотрены выше. Третьим компонентом является «сцепляющий промежуточный цвет». Для Матюшина он был самым важным из трех. Он считал, что этот цвет приобретет в будущем огромное значение: «*... через сцепляющий могут быть увязаны любые цвета. Этот экспериментально установленный факт имеет огромное значение в практике, поворачивая новую страницу в науке о цвете*»[97] (курсив Матюшина).

В «Справочнике» говорится, что «сцепляющий промежуточный цвет» выполняет несколько функций. Его используют, чтобы «уравнять детонирующие цвета», «уравновесить любые цвета на плоскости» и «усилить контрастное действие» разных цветов, восстановив яркость и чистоту[98].

Так в чем же секрет связующего звена? Как формируется сцепляющий цвет? Существует ли только один способ объединения двух прилегающих цветовых полей, или таких вариантов существует множество? Имеет ли связующий цвет какие-либо общие характеристики с окружающими его цветовыми полями? Необходимо ли для достижения обещанного Матюшиным равновесия, чтобы цвета были одинаковы по цветовому тону, светлоте или насыщенности? В тетрадях I—III представлены результаты лабораторных экспериментов, тогда как в тетради IV содержатся

---

[96] Матюшин, 1931а, с. 12.
[97] «Справочник», с. 28.
[98] Там же, с. 27—29.

примеры из практики оформления архитектуры. Обратимся к этой тетради и посмотрим, как Матюшин объяснял значение цвета-сцепления на конкретных примерах.

Практическое использование таблиц — Тетрадь IV

«Справочник по цвету», помимо прочего, должен был помочь решению практической и экономической проблемы использования цвета — при ограниченных финансовых возможностях[99]. Он был «рассчитан на применение в работе над цветом в производстве: внутреннее и наружное оформление архитектуры, текстиль, фарфор, обойное, полиграфическое и др. производства» и представлял собой «первый этап в преодолении разрыва между наукой о цвете и требованиями практики»[100]. В тетрадях I—III конкретных рецептов практического использования не содержалось; по словам Матюшина, здесь целью было лишь показать «состояние цветового взаимоотношения при всяком сочетании»[101]. Примеры же сочетаний, которые могут быть использованы при оформлении зданий, даны именно в тетради IV, таблицы № 25—30.

В тетради IV шесть таблиц, в каждой из которых представлен один основной цвет (А) и одно верхнее цветовое поле (В), но благодаря дополнительным подвижным средним строкам (Б) образуются 10 разных сочетаний, по три цвета в каждом. «В четвертой тетради (IV) [...] даны примеры, показывающие как данные в книге цветовые сочетания могут быть переведены от более насыщенных к менее насыщенным цветам и сохранить в основном свой смысл, если не изменять данного в книге взаимоотношения цветов.

---

[99] «Справочник», с. 29—31.
[100] Там же, с. 25.
[101] Матюшин, 1931а, с. 7 (11).

Это значит, что цветность сочетания может напрягаться и усиливаться от соответствующего сопоставления, если составляющие его света более или менее загашены»[102]. Задача — «утверждение закономерной изменяемости цветовых сочетаний [...] может помочь в разрешении разнообразных заданий»[103].

Согласно рассуждениям Матюшина, чем хуже качество краски (Матюшин пишет: «чем менее насыщенна» краска), тем большее цветовое поле необходимо для того, чтобы произвести эффект интенсивной окрашенности. Зная, как заставить тусклые краски казаться более интенсивными, можно сэкономить деньги, поскольку более насыщенные красители, как правило, дороже красок, содержащих более слабые красители или меньшее их количество. Матюшин предлагал покрывать большие поверхности фасадов зданий сильно разбавленным известковым раствором недорогих природных красок, а затем усиливать зрительное впечатление за счет небольших деталей (оконных рам, балконов), окрашенных более дорогими красками, например масляными. Эти маленькие яркие детали усилят цветовое впечатление от всей стены[104]. В таблицах зрительное впечатление от подобных деталей передается через сцепляющий цвет, а от больших поверхностей — верхним и нижним цветовыми полями. Матюшин пишет, что, поскольку подсчитать количественные отношения цветов очень сложно, в цветовых таблицах можно лишь приблизительно передать количественные отношения между тремя цветовыми полями сочетаний. Площадь верхнего цвета (цвет окружающего экрана в опытах) должна быть наибольшей, а промежуточного сцепления — наи-

---

[102] Матюшин, 1931а, с. 29.

[103] Там же, с. 25

[104] Там же, с. 29. Как уже отмечалось, Матюшин путал в своих рассуждениях красители и производимое ими зрительное впечатление.

меньшей. «Еще более существенной, чем количественные соотношения, является именно предложенная последовательность в пространстве, т.е. цвет сцепляющий должен быть между основным и цветом среды»[105]. Задача промежуточного цвета — «связывать» нижнее цветовое поле (А) с верхним цветовым полем (В) и уравновешивать их на плоской поверхности. В предлагаемых цветовых таблицах связывающий промежуточный цвет (Б) всегда помещается между двумя другими[106].

Примеры из четвертой тетради должны показать большое значение промежуточного сцепляющего цвета в тех случаях художественной практики, когда количество красочного материала ограничено. Матюшин пишет: «Через сцепляющий могут быть разрешены очень сложные пространственные соотношения, не прибегая к светотени[107], добиваясь объемной выразительности, не уходя от простых плоскостей. Через сцепление можно добиваться того, что два цвета, близкие по светлоте и насыщенности, будут приобретать решительное преобладание один перед другим или, наоборот, совершенно уравновешиваться по значению»[108].

Далее приведены объяснения того, сколь разное воздействие могут иметь похожие красители в зависимости от сочетаний, в которых они используются. В первом примере вместо насыщенной желтой краски (стр. 25А) выбрана коричневатая охра (ЕЦС:1020-Ж30К), а в качестве цвета среды 25В используется разбеленная сажа (4005-К80С) (среда кажется синева-

---

[105] Матюшин, 1931а, с. 31.

[106] Там же, с. 27.

[107] Шеврель посвятил светотени целый раздел *De la loi...*

[108] «Справочник», с. 31. В это же время, независимо от Матюшина, голландская группа «Де Стейл» также предпочитала окрашивать детали в яркие цвета (но ограничиваясь использованием основных цветов: красного, желтого и синего), а большие плоскости — в белый и серый.

то-серой); сцепляет их смесь коричневой краски и сажи 25Б (3020— К30С) (выглядящая тускло-фиолетовой). Цель данного примера — показать, что, хотя по отдельности краски выглядят тусклыми, их сочетание производит впечатление активного трехцветия[109].

В таблицах 28 и 29, по словам Матюшина, показаны «цветовые и пространственные функции» промежуточного цвета-сцепления. В этих таблицах верхнее и нижнее поля окрашены в одинаковый цвет[110]. Как утверждает Матюшин, такое сочетание — светло-желтой охры нижнего поля (28А и 29А (1020-Ж30К)) и кажущегося синеватым верхнего поля разбеленной сажи (28В и 29В (3005-К50С)) — часто используется в оформлении зданий. Происходит это потому, пишет он далее, что такое сочетание хорошо подчеркивает границы разных поверхностей. Тем не менее с этим связаны и определенные проблемы, поскольку, оказавшись на одной плоскости, эти два столь близких цвета «грубо рвут плоскость». И Матюшин обещает, что использование сцепления позволит избежать разрыва, и наоборот, увяжет сочетание в плоскости[111].

На примере таблиц 28—29 Матюшин еще раз объясняет, как одной и той же краске можно придать разные свойства. Увеличение разницы происходит

---

[109] «Справочник», с. 29.

[110] Точнее, идея эксперимента состояла в том, чтобы использовать похожие цвета для строк, окружающих полосу цвета-сцепления. Спектрофотометрический анализ, однако, показывает, что 28В несколько темнее и краснее, чем 29В, но разница столь незначительна — 28В (3005-К54С), а 29В (2605-К57С), — что это не повлияло на результат задуманного Матюшиным опыта.

[111] «Справочник», с. 29—30. Использовавшаяся для покраски домов сажа, вероятно, представляла собой технический углерод, дешевый материал, остающийся после очищения нефти и газа, который также используется в качестве заполнителя шинной резины. Для картин меньшего формата художники обычно использовали сажу, сделанную на основе пепла сожженных виноградных или абрикосовых косточек.

именно за счет использования сцепляющего промежуточного цвета[112]. Как уже говорилось, в этих таблицах верхние цветовые поля (В) одинаковы; то же можно сказать и о нижних цветовых полях (А). Единственное, что отличает таблицы, — средние строки, которые не наклеены на лист, как в прочих случаях, но состоят каждая из двух подвижных, свободно закрепленных полос. Таким образом можно рассмотреть эти таблицы с четырьмя разными сцепляющими цветами. В качестве сцеплений (Б) выбраны светлые оттенки синего, фиолетового, зеленого и розового. С синим промежуточным (2005-Б) светло-желтые охры 28А и 29А (1020-Ж30К) кажутся более оранжевыми и начинают доминировать, тогда как с розовым сцеплением (1020-Ж80К) больше всего бросаются в глаза верхние синевато-серые поля 28В и 29В (3005-К50С). Использование фиолетового (1020-К40С) и зеленого (1020-340Ж) сцеплений увязывает между собой светлый желто-оранжевый и синевато-серый[113].

Тщательно изучив таблицы, мы готовы согласиться с Матюшиным в том, что цвет-сцепление действительно изменяет зрительное впечатление. Матюшин утверждает, что примеры в таблицах 28 и 29 доказывают, что изменение промежуточного цвета может влиять на взаимосвязь соседних цветовых полей. Это подтверждается и моими собственными опытами. В одном из них я использовала два цветовых поля, соответствующих верхнему полю (В) и нижнему (А) таблицы 3 Матюшина (таблица 3 в тетради I), т.е. сине-зеленую 3В (4020-С903) и красную 3А (2080-Ж90К), которые в некотором приближении можно считать дополнительными. Если смотреть на них некоторое время, они сливаются, полностью теряя различия и яркость. Если же поместить между ними полосу лиственно-зеленого цвета-сцепления 3Б (1070-320Ж),

---

[112] «Справочник», с. 30.

[113] Там же.

как это сделано в таблице Матюшина, они не смешиваются и сохраняют свои характеристики. Очевидно, что причина заключается в использовании сцепления[114].

Исходя из своего опыта практического использования цветов, Матюшин считал слияние разных цветовых полей нежелательным эффектом. Какой смысл, используя дорогие яркие краски и дешевые блеклые, стремиться к взаимодействию цветов, если итоговый цвет будет бесцветным и сероватым? В данном случае цель Матюшина была определена однозначно. Он хотел создать сочетания, которые дали бы «максимум светоносности и яркости»[115].

Хотя понятие «сцепляющего цвета» и является решающим для всей теории цвета Матюшина, оно не сформулировано достаточно четко; это понятие распадается на множество аспектов. Создается впечатление, что каких-либо очевидных правил, по которым можно было бы определить необходимые для получения желаемого результата свойства сцепления, просто не существует. По крайней мере в тексте Матюшина нет внятного определения, а между различными сочетаниями и используемыми с ними промежуточными цветами не обнаруживается никакой очевидной связи. Единственное, что известно точно, это то, что сцепляющий цвет должен быть расположен между другими двумя цветами и что поле цвета-сцепления всегда самое узкое[116]. Из каких компонентов должно состоять сцепление, чтобы с его помощью можно было добиться поставленных Матюшиным задач,

---

[114] Предлагаемое название — *Simultaneous Vision of the Opponent Colours Red and Green Based on Matiushin's Colour Theory 1932* («Одновременное наблюдение противоположных цветов — красного и зеленого — основанное на теории цвета Матюшина 1932 г.»). См. Tillberg, 1998b.

[115] «Справочник», с. 26.

[116] Там же, с. 26—31.

остается неизвестным. Матюшин пишет о результатах, но не о причинах. Иногда он говорит «как», но никогда не говорит «почему».

По этой причине я предприняла попытку проанализировать те переменные цветов-сцеплений, которые могли бы совпадать. Я провела феноменологические исследования и сравнила их результаты с обозначениями цветов-сцеплений по системе ЕЦС[117]. В результате были выявлены следующие соответствия между цветовыми полями тетради I: все верхние поля (В) близки по цвету к средним (Б). Их объединяет основная характеристика, например «синесть» или «зеленость». Светлота цвета-сцепления (Б) совпадает либо с верхней (В), либо с нижней строкой (А). Оттенки верхней (В) и нижней (А) строк ни в коем случае не связаны. Обобщить эти результаты можно так: цвет-сцепление связан с одним из смежных цветов через цветовой тон или светлоту. Однако если говорить о выборе того или иного цветового тона, Матюшин, судя по всему, руководствовался художественной интуицией.

Корректировка изображений на сетчатке

В своей автобиографии Матюшин пишет об общей проблеме статичного наблюдения. Причина, по которой цвета тускнеют и утрачивают свечение, заключается в том, что, концентрируясь на чем-то, мы сужаем область восприятия, исключая из нее все окружающее пространство, и смотрим только на одно цветовое пятно. Таким образом мы лишаем цвет богатства, которое он приобретает за счет окружающе-

---

[117] Свои феноменологические исследования я проводила в кабине с искусственным дневным светом — см. сноску 26 — а также в средневековых подвалах (XIII век) со стенами из красного кирпича и тусклым светом — в читальном зале Библиотеки им. А. Нобеля Шведской Академии в Стокгольме.

го пространства. Матюшин пишет, что тот же самый дополнительный цвет, который обычно оживляет цвет анализируемый, при статичном наблюдении заставляет его казаться более «тупым» и блеклым[118]. Выражаясь современным научным языком, речь идет о стабилизованном изображении на сетчатке[119]. Матюшин пишет, что первый появляющийся последовательный образ представляет собой усиление соседних цветов, однако при наблюдении цветов в течение более длительного времени происходят новые изменения (I, II и III периоды)[120]. В «Справочнике» мы находим пример того, что могло бы на первый взгляд показаться обычным описанием явления одновременного контраста с красным кругом и вспыхивающим вокруг него голубовато-зеленым цветом на светло-сером фоне. Но с увеличением периода наблюдения яркий красный цвет темнеет, и весь экран становится темно-коричневым[121]. Матюшин просто увеличил временной промежуток, использовавшийся, например, Шеврелем для выявления дополнительного цвета. Мы не находим в «Справочнике» достаточного обоснования, однако мои наблюдения свидетельствуют о том, что один из способов избежать затемнения расположенных рядом цветов заключается в использовании сцепляющего промежуточного цвета, аналогичного по цветовому тону или светлоте одному или обоим прилегающим цветам. Тем самым нейтрализуется «вредоносное» действие двух дополнительных цветов.

Матюшин поясняет, что после закономерного появления зеленого вокруг красного, но еще до неблагоприятного воздействия «буро-грязного», в «нейтральном поле» появляется некий «третий цвет».

---

[118] Матюшин, 1933—34, с. 145.

[119] «О стабилизованном изображении на сетчатке» (*stabilized retinal image*) см. Kaiser & Boynton, 1996, с. 402.

[120] «Справочник», с. 18.

[121] Там же, с. 17—18.

Негативное воздействие происходит после того, как красный теряет свою яркость и становится коричневым. Вызывает это, по словам Матюшина, сине-зеленый последовательный образ, который появляется в поле зрения, будучи как бы «наложенным» на красный круг[122]. В одной из своих неопубликованных работ Борис Эндер подробнее останавливается на этом наблюдении, подчеркивая значимость самого способа наблюдения. Если наблюдающий осознает, что глаз постоянно (автоматически) движется, третий период необязательно приводит к затемнению цветов, но может, наоборот, высветлить сочетание. Если же смотреть естественно и расслабленно, «сдвиг» фокуса окажется не критичен, и тогда вместо коричневатого поля останется и красный круг, и поле зеленоватого дополнительного цвета вокруг, а изначально бесцветное поле будет казаться фиолетовым[123]. Так вместо одного «мертвого», коричневатого цвета, воспринимаемого при пристальном смотрении, появляются три ярких цвета, если смотреть расслабленно. Этому есть подтверждение и в «Справочнике», хотя речь не идет именно о фиолетовом[124]. «Исследование [...] показало наглядно и убедительно», — пишет Матюшин, — что «нельзя безнаказанно смотреть на ясную цветность и четкость формы — и та и другая мутнеют и гаснут при настойчивом наблюдении»[125]. Сейчас постоянное молниеносное движение глаза является доказанным физиологическим фактом, известным как быстрое скачкообразное движение глаз[126]. Матюшин же хотел использовать это автоматическое движение осознан-

---

[122] «Справочник», с. 18.

[123] Борис Эндер. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3—4. Не датировано, однако, вероятно, написано в 1924—1925 годах.

[124] «Справочник», с. 18.

[125] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 20 об.

[126] Так называемые *saccades*, о «подвижном глазе» см. Kaiser & Boynton, 1996, с. 94, и далее.

но. Будучи убежден в том, что для развития теории цветового оформления необходимы хотя бы элементарные представления о цветовом зрении, он печалился оттого, что даже художники практически ничего не знают ни о взаимоотношениях цветов, ни о потенциальных возможностях зрительного аппарата[127]. По его мнению, до появления импрессионистов живописцы имели обыкновение пристально вглядываться в цвет и форму, поскольку были убеждены, что лишь в результате длительного смотрения можно получить максимально сильное впечатление от наблюдаемой области, — и в этом состояла их «жестокая и грубая ошибка»[128]. Его не устраивала и собственная неспособность исчерпывающим образом объяснить, как и в каком порядке происходит смена появляющихся цветов[129].

«О том, как возникает из этого взаимодействия [двух цветов], редко кто догадывается. А этот загадочный третий мы постоянно отмечали в работе с натуры. [...] Нам не удалось поставить в этой книге ни проблемы взаимоотношения цветов при двух и больше активных цветах, ни вопроса о количественных соотношениях цветов в цветовом сочетании. Все эти вопросы я надеюсь развернуть в следующих частях "Справочника"»[130].

---

[127] «Справочник», с. 11.

[128] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 20—20 об.

[129] В «Справочнике» на с. 18 он добавляет в опыт усложняющий фактор — необходимость определить обычный «первый» последовательный образ, который появляется в течение разных промежутков времени, в зависимости от цвета: быстрее всего появляется сине-фиолетовый дополнительный к светло-желтому, затем — красно-розовый дополнительный к зеленому, затем — бледно-голубой к оранжевому и желтый к синему. Бледный сине-зеленый дополнительный к красному появляется еще медленнее, а медленнее всех наблюдавшихся цветов образуется дополнительный к фиолетовому желто-зеленый.

[130] Матюшин, 1933—34, глава «Мысли об искусстве». Гете описывал появление одного цвета после другого как «после-видение»,

Чтобы определить различные этапы в появлении последовательных образов, потребовалось бы огромное число опытов, однако неспокойная ситуация в стране и недостаточность финансовых ресурсов не позволили осуществить исследования, на которые потребовалось бы также много времени.

Время как релятивизирующий фактор

Как мы уже видели, Матюшин всегда рассматривает цвета в контексте ситуаций взаимодействия соседних цветов. В этом принципиальном моменте проявилось его сходство с Шеврелем: подобно тому, как это делал французский исследователь, сотрудники ленинградской лаборатории цвета уделяли много времени проведению практических исследований последовательных образов разных цветовых полей в различных условиях.

Подобно Шеврелю, Матюшин тоже хотел добиться сочетаний цветов повышенной яркости. Однако, несмотря на общность подхода к наблюдению эффек-

---

вызываемое световым раздражителем, т.е. последовательные образы. Если после непрямого смотрения на солнце (на белую бумагу через отверстие в стене, чтобы предохранить глаз от возможного вреда, или используя лампу) закрыть глаза или находиться с открытыми глазами в темной комнате, появляются последовательные образы. «Центр круга покажется ярким, бесцветным или немного желтым, но край его будет выглядеть красным. Через некоторое время краснота усиливается к центру, а затем покрывает и весь круг, в последнюю очередь — яркую центральную точку. Однако не успеет весь круг покраснеть, как края начинают синеть и синий постепенно движется к центру, закрывая красный. После того как весь круг окрасится синим, края становятся темными и бесцветными. Затем изображение постепенно тускнеет, одновременно уменьшаясь в размере. Это еще один пример того, как сетчатка восстанавливается путем последовательности вибраций, следующих за восприятием мощного внешнего впечатления». — Goethe. *Zur Farbenlehre*, § 39 и § 40. Это, однако, касается светового раздражителя, а не отраженного цвета.

та последовательных образов, методы Матюшина и Шевреля все же несколько отличались и потому приводили к разным результатам. И Матюшин, и Шеврель наблюдали смежные цвета, но важно то, что Шеврель выбирал для своих опытов два хроматических цвета и один ахроматический (черный или белый), тогда как Матюшин — один хроматический (круг, окрашенный в один из «основных» цветов) и один ахроматический (серый фон), — по крайней мере как мы видим в тетрадях I—III[131].

Для Шевреля соположение дополнительных цветов «представляет собой единственное объединение, в котором два цвета улучшают, усиливают и очищают друг друга, не выходя при этом из соответствующего каждому из них цветового ряда». Сходные цвета (например, синий и фиолетовый), наоборот, «вредят» друг другу[132]. Матюшин считал иначе. Он был убежден, что цвета взаимно усиливаются тем больше, чем больше между ними различие, но только в «I» и «II период». На «III периоде», однако, они уничтожают друг друга[133]. К двум смежным хроматическим цветам Шевреля Матюшин добавил третий «сцепляющий» цвет, который должен был создавать воспринимаемое единство контрастных цветов.

Помимо явления одновременного контраста, Шеврель ввел в оборот понятие «смешанного контраста». Например, если смотреть на красный цвет до появления дополнительного ему зеленого, а затем посмотреть на желтый, он покажется желто-зеленым в результате того, что смешается с наложившимся на него зеленым[134]. Выражая ту же мысль современным язы-

---

[131] Шеврель, § 908. Еще одно различие состояло в том, что Шеврель проводил эксперименты исключительно с плоскостью, тогда как Матюшин лишь начинал с плоскости. Затем он переходил к исследованию по-разному окрашенных объемов.

[132] Шеврель, § 845, § 847 и § 850.

[133] «Справочник», с. 17—18.

[134] Шеврель, § 81—97.

ком, можно сказать, что Шеврель описывает явление последовательного контраста, но вместо того чтобы перевести взгляд на нейтральное, т.е. ахроматическое, поле, он предлагает использовать хроматический фон. В своей книге Art et Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction («Искусство и наука цвета. Шеврель и художники от Делакруа до абстракционистов») Жорж Рок проводит прямые параллели между смешанным контрастом Шевреля и системой Матюшина, изложенной в «Справочнике»[135]. Из сказанного выше о Матюшине видно, что он начинал с рассмотрения одного хроматического и одного ахроматического цвета. В экспериментальных материалах, которые легли в основу цветовых таблиц «Справочника», его внимание сосредоточено на появлении новых цветов в ситуации, где в начальной точке был только один, а не два или более хроматических цветов, как у Шевреля. Исходя из этого, можно с очевидностью утверждать, что Рок был не прав, сводя систему Матюшина к системе Шевреля.

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ФОРМЫ, ОБЪЕМА И ЦВЕТА

В 1923 году в качестве дополнения к цветовым закономерностям, касающимся формы, М. Матюшин сформулировал «Закон дополнительной формы»[136]. Речь шла о явлении, аналогичном возникновению последовательных дополнительных цветовых образов в результате цветовых изменений в соответствии с законами одновременного и последовательного контраста, однако в данном случае Матюшин говорил о форме и объеме.

---

[135] Roque, 1997, c. 377.

[136] «Закон дополнительной формы». — «Справочник», с. 19. и ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 18—23.

Формы создают контрастные формы

«Закон дополнительной формы» Матюшина дает определение процессу, при котором наблюдение прямой линии приводит к возникновению округлых форм, а кривой — форм с углами[137]. Матюшин утверждал, что формы подчиняются тому же закону природы, что и цвета: в нашем восприятии они принимают дополнительные формы[138], что приводит к равновесию. Как и цвета, формы создают обратные последовательные зрительные образы. За основу экспериментов, проводившихся в лабораториях цвета и формы в Отделе органической культуры, были взяты разные формы — круги и квадраты. Матюшин пишет, что при достаточно длительном наблюдении контуры форм начинали колыхаться, и «мы замечали едва заметные маленькие сдвиги (в стороны, вверх, вниз, вправо, влево), что вызывало психологическое впечатление волнения формы [...] например, прямая линия перекрывается рядом мелких кривых; наблюдаемый квадрат дает ясно выраженную вогнутость сторон к центру, круг, наоборот, обнаруживает грани и углы»[139].

В своей статье «О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme"» (1913) Матюшин цитирует парижских педагогов Альберта Глеза (1881—1953) и Жана Метценже (1883—1956), чей совместно написанный труд «О кубизме» (*Du Cubisme*) считается первым значительным теоретическим исследованием эстетики кубизма[140]. Матюшин интерпретирует идеи Глеза и Метценже

---

[137] «Справочник», с. 19—21.

[138] Употребляя слово «формы» в самых неожиданных словосочетаниях и контекстах, зачастую противоречащих правилам русского языка, и не пытаясь заменить его синонимами (конфигурации и пр.), мы следуем лексике Матюшина. — *Примечание редактора.*

[139] Описано в «Справочнике» на с. 19, но без иллюстрации.

[140] Gleizes & Metzinger, 1912.

следующим образом: «форма обладает теми же особенностями, что и краска»[141]. Он также подчеркивает, что цвет и форма демонстрируют одинаковые характеристики, поскольку форма «задерживается или оживляется в связи с другой формой, разбивается или распускается, умножается»[142]. Матюшин заявляет, что художнику при построении картины необходимо учитывать эти присущие формам динамические свойства. Вследствие убежденности в том, что цвет и форма в принципе подчиняются одним и тем же правилам, Матюшин в своих рассуждениях не проводит принципиального различия между цветовыми закономерностями и закономерностями формы. Прямая становится кривой, а цвета делаются нестабильными, и цвет оказывается «в длительном наблюдении неустойчивым, нейтрализирующим себя своим "дополнительным" настолько, что делается неузнаваемым», — напишет он в отчете для ГИНХУКа через 12 лет[143]. Для Матюшина это являлось доказательством неотделимости форм предметов от окружающего их пространства, что он и сформулировал в виде следующего закона: «Продолжая исследование на кривой, мы заметили ее изменение в сторону дополнительной прямой. Этот закон нам удалось проследить на плоскости квадрата, круга, куба и шара»[144]. Результатом опыта, в котором исходными формами были квадрат и круг, является то, что квадрат в зрительном процессе становится кругом, и наоборот: круг становится квадратом.

---

[141] Матюшин М.В., 1913, с. 32.

[142] Там же.

[143] Объяснительная записка к плану работ Отдела органической культуры. 1925—1926. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 21.

[144] Матюшин М.В. «Наука в искусстве», тезисы к лекции 1927, цитируется по Povelikhina, 1975/76, с. 68. По сведениям автора, документ находится на хранении в ИРЛИ РАН, фонд 656, но мне не удалось его там обнаружить

Взаимоотношение цвета и двухмерной формы

Помимо определения «закона дополнительной формы», в «Справочнике» сформулирована гипотеза о существовании взаимоотношения между цветом и формой, или, как пишет Матюшин, о том, что «цвет обладает формирующими свойствами»[145]. В приложении к «Справочнику» — «Таблицах цветоформ» — показаны восемь различных форм, представляющих, как утверждается, «естественную форму» восьми разных цветов: желтого, оранжевого, красного, фиолетового, синего, голубого, голубо-зеленого и желто-зеленого[146]. Для экспериментов, результатом которых и явились «Таблицы цветоформ», Матюшин избрал предметом наблюдений восемь кругов, окрашенных в вышеперечисленные основные цвета[147]. Как и цветовые таблицы, иллюстрации в таблице цветоформ следует воспринимать как результат процесса зрительного восприятия. Круги изменялись по-разному в зависимости от цвета, в который они были окрашены, и в таблицах отражены именно результаты изменений. Круг, окрашенный в красный цвет, сплющился по горизонтали и стал несколько больше, но сохранил первоначальную округлую форму, как и желтый круг (вытянувшийся по вертикали). Оранжевый круг более или менее сохранил свою первоначальную форму. Круги, окрашенные в цвета, содержащие элемент синего, — например, фиолетовый, голубой, синий и зе-

---

[145] «Справочник», с. 19.

[146] Таблицы форм приблизительно соответствуют таблице основных цветов в тетради (I), за исключением того, что «зеленый» в таблицах цветовых сочетаний называется «голубо-зеленым» в таблицах цветоформ. Все иллюстрации здесь воспроизведены в черно-белой печати, а не раскрашены вручную, как в цветовых таблицах; наименования цветов указаны в подписях к ним,. Автор таблиц цветоформ не указан.

[147] «Справочник», с. 20.

леный, напротив, приобрели грани и углы. Матюшин обобщает полученные результаты так: «теплая часть спектра (от красного до желтого) тяготеет к широким округлым формам, холодная часть (от желто-зеленого до фиолетового) начинает ограняться прямыми»[148].

В таблицах цветоформ «Справочника» окрашенные круги окружены более ярким ореолом. Поскольку иллюстрация черно-белая, нам известны лишь цвета внутри кругов, которые указаны в подписях к иллюстрациям, об остальных же цветах можно только догадываться. Можно предположить, что более яркий ореол появился в результате эффекта одновременного контраста и является «первым дополнительным», тогда как поле является «вторым дополнительным». Другое возможное объяснение заключается в том, что таблицы форм соответствуют таблицам цветов. Тогда цвет ореола соответствует «сцепляющему цвету» (в цветовых таблицах — средний цвет), а цвет окружающего поля — цвету окружающей среды (в цветовых таблицах — верхний цвет), и цвет исходящей формы — «основной цвет» (в цветовых таблицах — нижний цвет). Матюшин так сформулировал данный закон: «Цвет и форма изменяются при расширении угла зрения и по времени закономерно выявляя свои дополнительные»[149].

Взаимодействие цвета в трехмерных объемах — в дизайне и архитектуре

Матюшин указывал на необходимость знания формообразующих свойств цветов при построении картины или создании предмета или здания. «Явление дополнительной формы вскрывает самую природу контраста форм. Знание дополнительной формы так же необходимо, как и знание дополнительного цвета,

---

[148] «Справочник», с. 20.

[149] ЦГАЛИ СПб. Ф. Оп. 1. Д. 48. Л. 40.

для того чтобы уверенно добиваться устойчивости или динамичности при сопоставлении форм»[150].

Матюшина очень интересовала архитектура. «Художник должен выйти из плоскости картины в объемно-осязательное цветовое построение образа», — писал он[151]. Для архитектуры взаимодействие цвета и формы тоже играет первостепенную роль — как для плоскостей поверхностей, так и для объемов. В работе, развивающей идеи «Справочника» (не публиковалась), Матюшин подчеркивал, что в процессе получения практического и теоретического образования архитектор, инженер и художник «путем предварительной учебной тренировки научится создавать в своем представлении всякий строимый объем уже окрашенным»[152]. Все примеры цветоформ, приведенные в «Справочнике», свидетельствуют о том, что «холодные цвета» имеют тенденцию образовывать углы, а «теплые цвета», напротив, углы сглаживают и, кроме того, имеют склонность «изменять форму в отношении вертикальной и горизонтальной направленности»[153]. Согласно Матюшину, все эти явления необходимо учитывать при создании цветовых композиций. Цвет нельзя выбирать произвольно; цвет должен стать не менее важным фактором, чем все остальные элементы конструкции, такие как форма и материал. Художник-конструктор должен учитывать сочетание цветов уже на самом раннем этапе проектирования, а не на поздней стадии, когда уже нет возможности изменить общую композицию[154].

Формообразующие свойства цвета, имеющие решающее значение в живописи, оказались бы полезны во всех областях художественной практики, и фор-

---

150 «Справочник», с. 20.

151 Матюшин М.В., 1933—34. глава «Мысли об искусстве».

152 Матюшин М.В., 1931б, цит. по с. 1.

153 «Справочник», с. 31.

154 Матюшин М.В., 1931б, в различных местах.

мулирование законов дополнительного цвета и формы позволило бы художнику-оформителю-архитектору осознанно подбирать сочетания цветов и избегать нежелательных результатов. Для того чтобы развить способность зрительно воспринимать цвет и форму, в ГИНХУКе проводились эксперименты с окрашенными объемами, например «красной сферой, желтым эллипсоидом и зеленым тетраэдром»[155]. Эти трехмерные формы соответствуют двухмерным формам, изображенным в таблицах цветоформ в «Справочнике».

В неопубликованном приложении к «Справочнику» Матюшин привел примеры конкретных ситуаций, в которых выбор цвета имеет большое значение: «Отсюда ясно, насколько необходимо учитывать не отдельно стены помещения, как цветовое воздействие, а связывать это воздействие со всей обстановкой комнаты [...] /И/ небо или зелень при наружном оформлении здания. Для того, чтобы связать дом с небом, если даже фасад его холодного цвета, можно через карниз или крышу, которые должны быть обязательно теплого оттенка [...] При цветовом оформлении магистрали приходится рассчитывать не только на яркое дневное освещение, но и на сумеречное. При этом следует учитывать, что теплые цвета раньше теряют светлоту и яркость, чем холодные цвета. Красный цвет, который днем в 10 раз светлее синего, оказывается в сумраке в 16 раз темнее того же синего»[156].

В последних двух предложениях Матюшин описывает так называемый «эффект Пуркинье»: сдвиг светочувствительности сетчатки от более длинных к более коротким волнам, когда зрение переключается с цветочувствительных колбочек, активных в дневное время, на ночные палочки, чувствительные к светутемноте и коротким волнам[157].

---

[155] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 37 об.

[156] Матюшин М.В., 1931а, цит. по с. (5) 9.

[157] Purkinje, 1825, эффект также описан, например, у Kaiser & Boynton, 1996, с. 142.

Матюшин и Кандинский: соположение идей

Матюшин не заимствовал идей у В. Кандинского; он даже не упоминает о том, что читал сочинения последнего (равно как и тот вряд ли читал его тексты). Но поскольку имя Кандинского обычно приходит на ум, когда мы говорим о взаимосвязи цвета и формы, хотелось бы специально отметить принципиальную разницу между направлением мысли этих двух исследователей.

В. Кандинский пишет о взаимоотношении цвета и формы в работе «О духовном в искусстве» (1911) и в книге «Точка и линия на плоскости» (1926). Для него отношения между цветом и формой заданы соотнесенностью трех первичных цветов с тремя геометрическими формами: красного с квадратом, синего с кругом и желтого с треугольником: динамизм каждого из цветов оказывается сведен к этим формам[158]. Эта концепция не имеет ничего общего с идеями Матюшина. Матюшин отталкивался от одной и той же круглой формы, но по-разному окрашенной. Он также стремился обнаружить динамику разных цветов, но вместо фиксированной формы в качестве исходной, как у Кандинского, он использовал то, что он считал «нейтральной формой», с целью определения формообразующих свойств различных цветов.

АБСОЛЮТНЫЙ ЦВЕТ: СРАВНЕНИЕ ТЕОРИЙ МАТЮШИНА И ОСТВАЛЬДА

В предисловии к «Справочнику» Мария Эндер сравнивает теорию Матюшина с концепциями других теоретиков цвета. В частности, она противопоставляет

---

[158] См. Кандинский «О духовном в искусстве» (1911), глава «Язык формы и цвета», а также Кандинский, 1926, «Точка и линия на плоскости», глава «Линия».

его позицию позиции Вильгельма Оствальда, изложенной в его книге *Farbkunde* (Лейпциг, 1923)[159], которая была в 1926 году переведена на русский язык под названием «Цветоведение»[160]. Но прежде чем обсуждать суть противопоставления, необходимо разъяснить ее собственную точку зрения на предмет.

В до сих пор не опубликованном эссе «Цвет и цветовое сочетание», написанном в 1927 году, Мария Эндер подразделяет теории цвета на две группы: «абсолютные» и «относительные». «Абсолютные» теории рассматривают цвет как неизменный и не зависящий от каких-либо внешних факторов. «Это понимание цвета дает почти полную тождественность в понятии цвета и краски, т.к. оно основано на большой уверенности в том, что окрашенная поверхность всегда будет такого цвета, какой краской она покрашена, независимо от того, в какую цветовую среду она попадет». Согласно Эндер, именно так цвет воспринимали практически все художники до импрессионистов — «решительно расшатывая незыблемость локального цвета»[161]. Сама же Эндер, следуя взглядам Матюшина, считала цветовое восприятие относительным.

Вильгельм Оствальд (1853—1932) в 1909 году получил Нобелевскую премию в области физической химии[162]. Он опубликовал 10 книг и более 50 статей о цвете; в 1921 году основал журнал *Die Farbe* («Цвет»). Значительным успехом пользовался первый справочник Оствальда *Die Farbenfiebel* (1916), который только в Германии выдержал 16 изданий[163].

---

[159] Мария Эндер, 1932, с. 3—5.

[160] Эта книга публиковалась в Москве и Ленинграде, см. Оствальд, 1926.

[161] Мария Эндер, 1927а, с. 1.

[162] Биографию Оствальда см. в Родный и Соловьев, 1969, главы 1 и 2.

[163] Книга «Die Farbenfiebel» на русский язык не переводилась, а на английском языке вышла под названием *The Color Primer. A Basic Treatise on the Color System of Wilhelm Ostwald*, см. Birren, 1969.

Несмотря на то что родился Оствальд в Риге (Латвия) и окончил университет в Тарту (Эстония), в соседней России о нем как о теоретике цвета услышали не скоро: здесь он был известен прежде всего как химик (член-корреспондент Санкт-Петербургской академии наук с 1896 года). Несколько коротких статей об Оствальде появилось в 1923 году, но лишь в 1926-м, когда на русском языке вышел его фундаментальный труд «Цветоведение» (Лейпциг, 1923), он получил известность в России как исследователь цвета[164]. Однако в лаборатории цвета Матюшина к этому моменту теорию Оствальда знали уже по крайней мере в течение целого года[165].

Исследования Оствальда в области цвета можно обозначить по трем позициям. Во-первых, им была осуществлена систематизация цветов — посредством цветового круга, «цветового тела» и введения серой шкалы для измерения яркости. Во-вторых — стандартизация цветов, представленных в виде атласа.

---

[164] Вильгельм Оствальд. Цветоведение. Перевод З.О. Мильман. — Промиздат. Москва, Ленинград, 1926. В книге Родный и Соловьев, 1969, с. 354, «Цветоведение» ошибочно названо переводом книги *Die Farbenlehre*, Лейпциг, 1918. До публикации «Цветоведения» единственными публикациями об Оствальде и его теории цвета на русском языке были короткая статья самого Оствальда о его теории цвета, небольшая брошюра Майзеля «Цвета и краски» — о ее практическом применении, вводная статья «Учение о цветах В. Оствальда» Кравкова в «Журнале психологии, неврологии и психиатрии», т. III, обе 1923, а также «Новое учение о цветах и его применение в технике» в журнале «Химическая промышленность» (Издание бюро иностранной науки и техники Высшего Совета Народного Хозяйства СССР, Берлин) 2 (1924) 1, с. 1—6, а также на немецком языке под названием «Die neue Farbenlehre und ihre Anwendung in der Technik» в издании Chemische Industrie: Ausgabe des Büros für ausländische Wissenschaft u. Technik, Berlin, под ред. V.I. Ipat'ev and F. Ullmann.

[165] Оствальд прямо упоминается в протоколе собрания Отдела органической культуры ГИНХУКа, 24 октября 1925. — ЦГАЛИ СПб. Ф. Оп. 1. Д. 48. Л. 38.

В-третьих — предложение конкретных — «образцовых» — цветовых гармоний. Сначала его *Farbenatlas* («Атлас цветов») включал более 2500 нормативных цветов, но позже их число было сокращено до 680.

Поскольку Оствальд был всемирно известным специалистом в области естественных наук, его теории были так или иначе восприняты в качестве законов и преподавались в Германии в начальной школе. Геометрический подход Оствальда к цвету вдохновил голландскую группу «Де Стайл» (De Stijl, 1917—1931). В Баухаусе Вальтер Гропиус вывесил в вестибюле цветовое колесо и цветовые таблицы Оствальда, а многие учителя школы (Кандинский, Лотар Шрейер и Йозеф Альберс) использовали идеи Оствальда в преподавании[166]. Согласно Фаберу Биррену, вплоть до 1960-х годов серии Оствальда использовались в качестве цветового стандарта в США, а его «гармония цветов» широко применялась в теории искусства и художественной практике[167].

Мария Эндер критикует Оствальда

Прежде всего, Мария Эндер возражает против избранного Оствальдом способа систематизации цветов. Ее не устраивает методика, по которой цвета при их изучении сначала «механистически» отделяются друг от друга, а затем вновь объединяются — без учета изменений, вызванных их взаимодействием[168]. И дей-

---

[166] Об Оствальде и группе «Де Стайл» см. Gage, 2000, с. 244—245 и 257—260, а также 1993, с. 248—259. В Баухаусе теорию Оствальда принимали неоднозначно, см. Poling, 1973, с. 25—43, и 1982, с. 66—69; Gage, 1993, с. 248 и 259—263; Düchting, 1996, особенно с. 10, 14, 92, 196, 215, а также Derefeldt, 1991, с. 253.

[167] О значении системы Оствальда для теории искусства и дизайна в США см. Birren, 1969, с. 5—6

[168] Мария Эндер, 1932, лист 4—5. Она также прочитала лекцию «Принципы построения спектрального круга у Шеврейля и у Оствальда» для своих коллег в ГИНХУКе в 1926 году. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. 32 об.

ствительно, будучи исследователем с естественно-научными навыками, Оствальд сначала рассматривал каждый компонент в отдельности, а затем объединял их. Для Матюшина, наоборот, главным всегда было взаимодействие составляющих.

Оствальд систематизировал цвета в соответствии с математической моделью, получив двадцатичетырехчастный цветовой круг, позже расширенный до цветового тела путем добавления переменных черного и белого цветов. Взяв за основу четыре основных цвета, определенных Эвальдом Герингом, — желтый, синий, красный и зеленый, — Оствальд расположил по кругу, на одинаковом расстоянии друг от друга, восемь отчетливых оттенков: желтый, оранжевый, красный, фиолетовый, ультрамариновый синий, ледяной синий, морской зеленый и лиственный зеленый. Такие закономерности, как, например, закономерности поведения дополнительных цветов, выявлялись путем оптического смешения с использованием крутящегося диска. Как и Геринг, для упорядочения цветов Оствальд использовал перцепционные связи[169]. Помимо визуального метода определения расстояния между парами цветов, Оствальд применил закон Вебера-Фехнера, в соответствии с которым уровни яркости постепенно изменяются при изменении раздражителей не в арифметической, а в геометрической прогрессии (1:2:4:8:16), что привело к созданию шкалы серого в качестве стандартного инструмента измерения яркости цвета[170]. Получив эти данные, Оствальд заключил, что «геометрическую одинаковость расстояния внутри правильной триады мы воспринимаем как одинаковые психологические расстояния, ощущаемые закономерными»[171]. Следовательно, Оствальд был убежден в том, что метрическая симметрия матема-

---

[169] Derefeldt, 1991, c. 230.

[170] Оствальд, «Цветоведение», 1926, с. 48—50 и с. 69—70.

[171] Оствальд, 1926, с.190.

тической модели может быть с легкостью применима и к цвету.

Согласно теории Оствальда, любая смесь цветов может быть описана уравнением V+W+S=1 (V = количество полного цвета, W = количество белого и S = количество черного)[172]. Эта система «полного определения цвета» представляла собой трехмерное тело, созданное по аналогии с цветовым шаром Отто Рунге (1810), с «полными цветами», как их называл Оствальд, на «экваторе» (= хроматический круг), постепенно переходящими в белый на «Северном полюсе» и черный на «Южном полюсе»[173]. Тело имеет форму двойного конуса, состоящего из 24 перевернутых треугольников, каждый из которых содержит 28 монохроматических цветов (модификаций одного-единственного хроматического цвета). Благодаря шкале серого, состоящей из восьми ахроматических цветов, которая служит общей осью для всех треугольников, окраска тела выглядит более яркой в верхней его части и более темной — в нижней. 24 «полных цвета» образуют цветовой круг по линии экватора, а их дополнительные цвета расположены в противоположных точках горизонтальной проекции. Общее число цветов составляет: 24 x 28 = 672 плюс восемь отделов шкалы серого на центральной оси = 680[174].

Тезис Оствальда «Закономерность = Гармония»

Еще одна порция критических замечаний Марии Эндер была направлена в адрес тезиса Оствальда «закономерность=гармония»[175]. «По Оствальду, каждое

---

[172] Оствальд, 1926, с. 67. Насыщенный цвет является синонимом введенного Оствальдом термина «полный цвет» (*Vollfarbe*), т.е. любой хроматический цвет (*Buntfarbe*), свободный от примесей белого и черного.

[173] Runge, 1810, описано в Stromer, 1997.

[174] Оствальд, 1926, с. 56—79.

[175] Мария Эндер, 1932, с. 4, и Оствальд, 1926, с. 178.

гармоническое отношение неизбежно является закономерным»[176]. Закон Оствальда основывался на механическом добавлении изолированных цветов в систему равноступенных рядов. Оствальд утверждал, что для достижения гармоничного результата (одно-, двух- и трехступенные) на основе шкалы серого с регулярными уровнями яркости расстояния между парами элементов должны быть равными[177]. Как 24-частный цветовой круг, так и построенное на математической модели 680-частное цветовое тело являлись удобными инструментами для создания цветовых гармоний Оствальда, поскольку они кратны 2, 3, 4, 6, 8 и 12. Все полученные таким образом образцы 680 цветов были воспроизведены типографским методом и скомпонованы в атлас цветовых стандартов. Каждый цвет получил буквенное обозначение, что позволило письменно фиксировать необходимые цвета и передавать эти обозначения по телеграфу или телефону; необходимость в почтовой пересылке образцов цветов отпала. Основываясь на своей теории гармонии, Оствальд также сформулировал конкретные рекомендации в отношении тех шаблонов цветов, которые дают удачные сочетания. Изначально круг был поделен на 100 частей в соответствии с десятичной системой, но позднее число его компонентов сократилось до 24 в связи с тем, что, поскольку 100 не кратно ни 8, ни 3, зачастую деление приводило к дробям, и система обозначений утрачивала точность. Множитель 3 обозначал число цветов, необходимых для обеспечения гармонии, а 8 было числом основных «чистых цветов» в цветовом круге. Но на практике восьми цветов было слишком мало, а ста цветов — чересчур много. Поскольку круг должен был делиться на гармоничное число «три», оставалось выбирать между 24, 48, 72 и 96 частями круга. В результате в качестве наилуч-

---

[176] Цит. по Рихтер, 1927, с. 132.

[177] Оствальд, 1926, с. 179—180 и с. 186—194.

шего и наиболее поддающегося манипуляциям был выбран 24-частный круг[178].

Геометрические закономерности, «которые Оствальд называет гармониями и объявляет нормами красоты», являются, с точки зрения Марии Эндер, лишь «метафизическими» и с научной точки зрения несостоятельными[179]. Ее критику в адрес геометрически упорядоченной цветовой гармонии Оствальда разделяли и некоторые другие художники, например — преподаватели Баухауса Оскар Шлеммер и Пауль Клее[180]. Оствальд же, напротив, был убежден, что, поскольку он работал в рамках «точной науки», эти закономерности должны быть признаны «естественнонаучным законом», обладающим «абсолютной истинностью»[181].

Матюшин и Оствальд систематизируют визуальные свойства цвета кардинально разными способами: система Матюшина построена на взаимоотношении, тогда как система Оствальда является классификацией

---

[178] Оствальд, 1926, с. 66.

[179] Мария Эндер, 1932, с. 4.

[180] Оскар Шлеммер, преподаватель фресковой живописи, инструктор в театральных мастерских и инициатор междисциплинарных проектов, которые занимали центральное место в деятельности Баухауса, присутствовал на Конференции по цвету в Штутгарте (1919), где Оствальд представлял свою теорию. По словам Шлеммера, «это был чисто научный продукт; полная чушь с точки зрения искусства» (Schlemmer, 1990, с. 263). Для Клее, преподававшего базовый курс по цвету и форме в Баухаусе, единственной интересной в системе Оствальда частью была тщательно проработанная идея цветового тела Рунге. См. Spiller, 1981, с. 521. О цветовых гармониях издано множество публикаций. Емкий обзор гармоний, включающий как описание, так и оценку, см. в Green-Armytage, 1996. Об Оствальде в историческом контексте других теорий о гармонии также см. Schwarz, 1999, глава 7.

[181] На немецком языке см. Ostwald, 1923б, с. 271; на английском языке см. Ostwald, 1933, с. 133.

и категоризацией[182]. Для Марии Эндер было важно противопоставить теорию Матюшина теории Оствальда, в частности, и потому, что концепция гармоний последнего широко применялась в советских высших учебных заведениях, и в первую очередь в московском ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе[183].

Таблицы Матюшина — дополнение к системе Оствальда? Точка зрения

В недавно опубликованном кратком обзоре цветовых таблиц Матюшина вторая и третья тетради характеризуются как демонстрирующие цвета «в сильном разбеле» и «полученные зачернением» соответственно. Этот обзор был написан преподавателем цветоведения Государственного архитектурно-строительного университета Санкт-Петербурга (СПб ГАСУ) Эммой Лущеко; в свое время она училась у Елены Хмелевской, принимавшей участие в изготовлении таблиц для «Справочника»[184]. Из обзора Лущеко следует, что Матюшин всего лишь перенес цветовое тело Оствальда в таблицы, построенные таким образом, что при сложении они образуют круг или шар. По моему мнению, утверждение Лущеко является не более чем поспешным выводом. На первый взгляд цвета тетрадей II и III действительно напоминают оствальдовские «выбеленные» и «зачерненные» цвета, расположенные ниже и выше «полных цветов» на линии экватора. И, действительно, тетрадь II кажется вариантом

---

[182] В данном случае об атласах и системе смешения пигментов Оствальда речь не идет.

[183] Общие отклики на теорию Оствальда в Советском Союзе будут подробно рассмотрены в главе «Голоса современников».

[184] «Органика», 2001, с. 86, и далее. На иллюстрации «цветовых таблиц» из «Справочника» в этой публикации неправильно указан порядок тетрадей I и II (между с. 88 и с. 89); там же, каталог, 43.

тетради I с примесью белого красителя. Но мое изучение цветов в третьей тетради показало, что они вовсе не выглядят так, словно к краскам примешивали черный пигмент. С примесью черного пигмента цвета потускнели бы, а они воспринимаются как яркие и прозрачные; вероятно, их глубина есть результат смешивания красок не с черными, а с иными пигментами[185].

Из этого можно сделать вывод о том, что с течением времени истинное понимание того, чем занимались Матюшин и сотрудники Отдела органической культуры, было утрачено.

ЦВЕТ И ЗВУК

Прежде чем завершить эту главу, следует отметить, что на самом деле «Справочник» задумывался лишь как «первая глава большой книги»[186]. Будучи музыкантом, Матюшин много размышлял о взаимоотношениях цвета и звука; именно об этом он собирался написать отдельный труд — в качестве логического продолжения «Справочника». Но вследствие сложной политической обстановки и резкого ухудшения состояния здоровья Матюшина это продолжение так и не было написано. Хотя по данной теме были предприняты дополнительные исследования, в «Спра-

---

[185] Это подтверждает Стейнар Элстром, художник и теоретик цвета из Национального колледжа искусств и дизайна в Осло, Норвегия (*Statens Handwerks— og Kunstindustriskole*), который тщательно исследовал оригиналы цветовых таблиц Матюшина. И хотя интересы Витгенштейна лежат вне сферы цветовой феноменологии, а в сфере философии языка, он правомерно различает понятия «темного» (*dunkel*) и «черноватого» (*schwärzlich*) в своем труде *Bemerkungen über die Farben*, ср. Wittgenstein, 1997 (1950), часть III, 104.

[186] Матюшин, 1931а, с. 10.

вочнике» об отношениях цвета и звука сказано совсем немного[187].

Таким образом, речь идет о том, что для Матюшина принцип последовательных образов и дополнительные контрасты цвета и формы были всего лишь одним из элементов, лежащих в основе его понимания цветной вселенной. Он считал, что целостное впечатление несводимо к двум измерениям, но должно рассматриваться в трехмерном пространстве, с учетом более «реалистичных» параметров: звука, движения, контуров форм и изменений условий освещения. В любой ситуации целостное впечатление можно оценивать лишь при наличии угла обзора, равного 360 градусам, и при использовании всех способов чувственного восприятия, а не только зрения[188].

Матюшин описывал цвет, проводя аналогии с музыкой. В неопубликованных мемуарах он писал, что даже художники, наблюдая цвета в природе, поражаются тому, как быстро цвета темнеют и становятся «скучными», если в них пристально всматриваться[189]. С музыкантами происходит нечто подобное, если они начинают повторять понравившийся им звук — поразительно, как быстро он теряет выразительность и становится скучным. Матюшин хотел для каждого цвета найти такую окружающую среду, в которой он оставался бы насыщенным и чистым. Он сравнивал чистоту и насыщенность цветов со звучностью в музыке.

А в музыке, «чего мы часто не замечаем», каждый тон состоит из множества звуков разной высоты. Пол-

---

[187] «Справочник», с. 21—23.

[188] Эксперименты в области расширенного угла зрения и воздействия цветовых контрастов на форму проводились в «Лаборатории цвета», см. ЦГАЛИ СПб. Ф. Оп. 1. Д. 48. Л. 26. Информация о современных исследованиях в области реальных трехмерных пространств представлена, например, в Billger, 1999.

[189] Матюшин, 1933—34, глава «Научно-исследовательская работа в ГИНХУКе».

ный тон может включать в себя «до восьми звуков его наполняющих. То же самое происходит в цвете». Каждый цвет, утверждал Матюшин, имеет «свой контрастный, и даже не один, два, три и более», и это возможно научиться видеть только путем последовательной тренировки глаза. Таким образом, для достижения максимальной интенсивности как музыкального, так и цветового тона необходимо учитывать, что «и цвет, и звук только тогда радуют нас своей силой и полнотой, когда мы их воспринимаем разом, одновременно со всей их окружающей средой, где остальные цвета и звуки, незаметно для нас, сопровождают их, усиливая и выделяя их яркость и звучность»[190]. С точки зрения физиологии за эти процессы отвечает участок мозга, называемый четверохолмием (corpus quadrigemus), где все корковые «проводящие пути сходятся» [191].

Аншютц о цветозвуке

Говоря в «Справочнике» о том, как могут быть взаимосвязаны цвет и звук, Матюшин упоминает имя Георга Аншютца. Он не останавливается подробно на идеях Аншютца, а лишь отмечает, что «любопытные данные по взаимоотношению цвета и формы в связи с звуком» можно найти в книге «Краткое введение в исследование цвето-звука», изданной на немецком языке в Лейпциге в 1927 году[192]. В книге, на которую ссылается Матюшин, Аншютц описывал опыт «внутреннего видения» цветов, появляющегося у людей с синестезией при прослушивании музыки. Возникающие цвета «прозрачны», «лу-

---

[190] Матюшин, 1933—34, глава «Научно-исследовательская работа в ГИНХУКе».

[191] «Справочник», с. 22.

[192] Там же, с. 23, и Anschütz, 1927.

чисты» и «блестящи», и они «в большинстве своем светятся как прозрачное стекло или пар». Он говорил, что к подобным «ненастоящим» лучисто светящимся образам, возникающим в воображении людей, которые находятся в полусонном состоянии, в состоянии ясновидения, равно как и к прочим случаям «внутреннего видения», не следует относиться пренебрежительно, как к «оккультизму». «До сих пор не изученные» в рамках исследований цветозвука, эти видения необходимо внимательно проанализировать «в ходе исследования, твердо опирающегося на объективное мышление и научные подтверждения». В заключение Аншютц приходил к выводу, что последствия исследований цветозвука на данный момент предвидеть невозможно[193].

Создается впечатление, что Аншютц и Матюшин были одинаково убеждены в том, что исследования в области взаимодействия цвета и звука нельзя рассматривать как сферу маргинальных наук: они считали это целым направлением, которое должно привести к открытию и развитию новых форм многогранных способностей человека, до поры дремавших и потому забытых.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой главе мы проанализировали «Справочник» как теорию цветовосприятия в ее отношениях к теориям Гете, Шевреля, Геринга и Руда. «Справочник» задумывался как первый шаг на пути к активно востребованной стандартизованной грамматике цвета, которая позволила бы использовать цвет более эффективно, причем не только в художественной практике станковой живописи, но и в производстве, и главным

---

[193] Anschütz, 1927 с. 6 и с. 14.

образом в дизайне и строительстве. Тем не менее разрыв между теорией и практикой остался большим — это первым признал сам Матюшин. Исходя из этого, рассматривать «Справочник» следует скорее как рабочий вариант, нежели как законченное сочинение, готовое предстать на суд читателя. Матюшин многого не успел сделать.

Одной из возможностей сегодня могло бы стать возобновление экспериментов, которые велись в Ленинграде в лаборатории цвета Матюшина в 1920-е годы.

Таблицы представляют собой компактный набор иллюстраций к различным сложным цветовым явлениям. В таблицах нашло отражение множество вопросов, часть которых не была надлежащим образом сформулирована ни в тексте комментариев к «Справочнику», ни в других документах, отчетах или прочих текстах. Судя по скупости словесных объяснений, Матюшин был убежден в том, что изображенные явления понятны сами по себе, без дополнительных слов. Можно сказать, что зрителю и читателю предлагается здесь некая условная запись, каковую ему предстоит расшифровать.

Несмотря на неоднозначность терминологии и общую фрагментарность манеры изложения Матюшина, некоторые основные принципы все же можно выделить. Название труда — «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» — говорит о том, что в центре внимания автора находятся четыре основных аспекта цвета: закономерности, целостность, изменяемость и практическое применение. Первым в названии стоит слово *закономерность*, которое свидетельствует о том, какое большое научное значение придавал Матюшин своим сочинениям об искусстве и цвете, причем речь идет не об идеографической науке, к которой относились многие работы об искусстве предшествующих эпох, но о "настоящей", фундаментальной науке,

раскрывающей законы, которым подчинены природные явления. При помощи эмпирических наблюдений и индукции в лаборатории цвета делали общие выводы, которые, по убеждению Матюшина, можно было использовать для объяснения аналогичных явлений. В 1923 году он сформулировал закон дополнительной формы.

Особенно важен для автора аспект *изменяемости* цвета. В том, что цвета не статичны, мнения Матюшина и Шевреля совпадают. Использованный же Оствальдом метод рассмотрения цвета как постоянной, обладающей абсолютными свойствами, отрицает саму возможность существования взаимосвязи между цветом и зрением, т.е. восприятия цвета. Такая позиция противоречит убеждениям Матюшина и прямо критикуется в «Справочнике». По собственному опыту Матюшин знал, что цвет всегда является составной частью окружающего его пространства и при изменении окружения меняется и восприятие цветов. Эти мысли четко сформулированы как в тексте «Справочника», так и в его таблицах.

В «Справочнике» не обсуждается вопрос *гармонии*. Однако таблицы составлялись именно как пособие для дизайнеров и архитекторов — с тем чтобы цветовые решения их зданий могли бы радовать глаз и вкус. Варианты возможных сочетаний предложены в таблицах в IV тетради. В таблицах I—III тетрадей представлены комбинации, построенные по принципу цветового контраста. Поскольку они составлялись на основе цветовых закономерностей, их нельзя упрекнуть в соответствии вкусу лишь какого-то одного человека; наоборот, они являются примерами более общих моделей. Различие между концепциями Матюшина и Оствальда состоит в том, что, в то время как сочетания, предложенные Матюшиным, согласуются с окружающим пространством на основе художественности и законов восприятия, гармонии Ост-

вальда являются результатом математических вычислений.

Но возможно, таблицы Матюшина не более чем произведения искусства? Матюшин стремился изложить свои знания о цвете таким образом, чтобы их признали научными. Он хотел соединить научную теорию и практику. Таблицы как раз и должны были стать конкретным выражением такого соединения. Цветовые сочетания в них уравновешены или сделаны более интенсивными при помощи промежуточного сцепляющего цвета. Благодаря полю сцепляющего цвета и слабые красители могут в результате создавать впечатление интенсивности цвета. Примеры сочетаний в таблицах IV тетради являются рекомендациями по применению настоящих красителей при покраске зданий. Речь об использовании цвета вообще могла идти лишь в том случае, если это не было экономически невыгодно. Матюшин не раз подчеркивал, что, хотя эффектов, создаваемых цветом-сцеплением, можно добиться благодаря знанию возможностей механизмов зрительного восприятия — знанию, совершенно необходимому каждому работающему с цветом дизайнеру, — знаний этих еще недостаточно.

Той части «Справочника», где осуществляется попытка связать теорию и практику, предшествует довольно длинное описание физиологических функций глаза. В процессе трансформации зрительных образов происходят явления, недоступные сознанию, а потому обычно относимые к отвлекающим побочным эффектам. В «Справочнике» основное внимание уделено именно им. Для Матюшина особый интерес представляли последовательные образы. Последовательные образы выглядят светящимися и мимолетными, иногда их считают иллюзиями. С онтологической точки зрения Матюшин был элиминативистом, поскольку он придерживался мнения, что

цвет — это впечатление, создаваемое нашим зрительным восприятием, а не свойство объектов внешнего мира.

В I—III тетрадях Матюшина, которые я называю основополагающими, в качестве исходного рассматривается один цветовой стимул: (№ 1—8 А). Все остальные 64 примера в таблицах тетрадей I—III иллюстрируют различные виды иллюзорных образов: одновременных в тетради I и последовательных в тетрадях II—III.

Поведение цветовых контрастов на плоской поверхности было лишь одним из элементов космологии цвета Матюшина. Говоря о цветовом контексте, он рассматривал его широко — имея в виду движение форм с разной скоростью, в различных пространственных ситуациях, к тому же пронизанное звуками.

Выше я рассмотрела совпадения и различия в концепциях Матюшина, с одной стороны, и Шевреля, Оствальда и Кандинского — с другой. Можно засвидетельствовать, что подход Матюшина к пониманию цвета уникален.

Окружающие поля цвета, будь то меняющийся цвет неба, дороги или парка, занимали важное место в рассуждениях Матюшина. От нашего восприятия фигуры и фона также зависит впечатление, которое могут произвести на нас таблицы, а следовательно, и оформленные на их основе здания. В этом отношении решающее значение приобретают размышления Матюшина о расширенном поле зрения.

В этой главе мы рассмотрели текст и таблицы цветов и форм «Справочника». Главными для Матюшина были вопросы относительности взаимодействия цветов в сочетаниях и последовательных образов как иллюзий. Следующая глава посвящена основным предпосылкам лабораторных экспериментов, предметом которых, помимо зрения, стали затем и другие виды чувственного восприятия. Матюшин

считал, что расширение угла зрения, возможно вплоть до 360 градусов, при проведении экспериментов позволило бы наиболее точно отразить реальное восприятие действительности, что было бы особенно ценно с практической точки зрения для дизайнеров, работающих с цветом. На решение таких задач были направлены учебные программы по освоению «расширенного зрения».

ЗРЕНИЕ

5. РАСШИРЕННОЕ ЗРЕНИЕ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Физиология чувств — это промежуточная область, в которой два огромных раздела знаний, естественные науки и психиатрия, вторгаются на принадлежащие друг другу территории. Именно здесь возникают важные для обеих областей науки вопросы, которые могут быть разрешены только их совместными усилиями.

Герман фон Гельмгольц, 1868[1]

Я кино-глаз. Я строитель.

Я кино-глаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам.

Я — кино-глаз. Я — глаз механический.

[...] мастера зрения — организаторы видимой жизни.

Дзига Вертов, 1923[2]

Изложив в предыдущей главе суть основных цветовых явлений, представленных в «Справочнике», в данной главе мы остановимся на других аспектах теории

---

[1] Из лекции «Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens» («Последние открытия в теории зрения»), прочитанной в Гейдельберге в 1868 году.

[2] Дзига Вертов «Киноки. Переворот». — ЛЕФ, 1923, № 3, с. 135—143. Интересные рассуждения об использованном Вертовым методе расширения зрения с помощью глаза камеры, см. Manovich, 2001.

цвета. Сейчас нас будет интересовать подход Матюшина к *зрению*.

В последнее время в ряде очень интересных публикаций высказывалась мысль, что сутью классического модернизма является воспринимающий глаз[3]. В этом отношении Матюшин был типичным модернистом. Как он сам многократно повторял, для всего его творчества крайне важным является сам акт видения, непосредственно «глядение» и «смотрение». В настоящей главе будут приведены примеры, указывающие на значимость зрения для более общего понимания философии Матюшина. По его собственным словам, то, что он назвал «расширенным зрением», является важнейшим аспектом опытной работы, описанной в «Справочнике»[4]. Но несмотря на это, в рамках работы над «Справочником» феномен «расширенного зрения» был исследован только частично, а в тексте справочника описан и вовсе лишь фрагментарно. Поэтому в настоящей главе будут рассмотрены примеры из других работ Матюшина, а также неопубликованные архивные материалы, которые позволят представить более полную картину специфического метода его видения.

Моя позиция состоит в том, что цветное зрение в понимании Матюшина было целым *мировоззрением*. А отдельный акт зрительного восприятия являлся для

---

[3] Анализ «постановки» восприятия, в первую очередь зрения и слуха, в книге «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, «Волшебной горе» Томаса Манна и «Улиссе» Джеймса Джойса (все эти романы были написаны в 1920-х годах), см. в Danius, 1998. Значение зрения в модернизме в целом подчеркивается в Drucker, 1994.

[4] «Справочник», с. 15. Основной термин, который я буду использовать, — «расширенное зрение». В тексте «Справочника» слова «расширенное» и «широкое» используются в одном и том же значении. То же относится и к словам «зрение» и «смотрение», причем последнее является неологизмом со значением «способ видения».

него не частью мировоззрения, но фактором, определяющим мировоззрение и соответственно отражаемым в живописных изображениях и результатах экспериментов[5]. Я начну с изложения мировоззрения Матюшина, а затем рассмотрю различные аспекты зрения, характерные для «расширенного зрения», включая синестезию и 360-градусный оптический радиус. В настоящей главе также будет рассмотрена точка зрения Матюшина на связь зрительного аппарата с мозгом.

ЗРИТЕЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ

В философских системах всех времен душа и сознание являются вечными загадками. В основе этой загадки лежит человеческий фактор — воспринимаю-

---

[5] Здесь можно провести интересные параллели между идеями Матюшина и его современников — Эрвина Панофски (1892—1968) и Павла Флоренского (1882—1943). В работе Панофски *Die Perspektive als Symbolische Form* («Перспектива как символическая форма»), опубликованной в 1925 году, различные системы перспективы в живописи (центральная перспектива, обратная перспектива) рассматриваются в качестве прямого выражения мировоззрения (*Weltanschauung*). Панофски, как и Матюшин, напрямую связывает философское мировоззрение с методом использования перспективы. Идея о том, что выбор перспективной системы определяется мировоззрением художника, была одной из самых актуальных в философии того времени. Еще одна фигура, которую нельзя не упомянуть в этой связи, — священник, врач, физик, математик и философ Павел Флоренский. В 1920-х годах Флоренский был профессором ВХУТЕМАСа в Москве: читал курс анализа пространственных связей в произведениях искусства на графическом отделении и написал ряд работ, посвященных математическому, физическому и метафорическому пониманию перспективы: «Иконостас» (1922), «Обратная перспектива» (1919), «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (1921). См. Флоренский, 1993, с. iv. Хотя эти работы и не были опубликованы в 1920-х годах (первые их пуб-

щий субъект. Цветное зрение возможно благодаря связи между физическим стимулом и его субъективным восприятием[6]. Уровень сложности как стимулов, так и их восприятия говорит о том, что и связь между ними не может быть простой. Эти в высшей степени сложные процессы, в рамках которых разрозненные сигналы в конце концов приводят к формированию изображения, в каковом мы различаем, например, желтый, белый и красный цвета, до сих пор не объяснены, несмотря на интенсивность ведущихся в данной области исследований. Суть этой проблемы кроется в невозможности получения общей картины происходящего и объяснения процессов формирования изображения в нашем сознании[7].

Сегодняшние знания о видении цвета, включая функции и взаимодействие глаз, мозга и сознания, конечно, более точны, чем знания, существовавшие во времена Матюшина. И все же, несмотря на доступность сложнейших приборов, способных зарегистрировать малейшие события, происходящие в человеческом мозге, функционирование нашего цветного зрения полностью не объяснено естественными науками и до сих пор. Поэтому отрывок из работы Германа фон Гельмгольца, процитированный выше, во многом остается верным, хотя и был написан почти 150 лет назад; многие открытия, сделанные такими

ликации осуществлены в России только в 1990-х), вполне возможно, что Матюшин — в силу тесных связей ВХУТЕМАСа с ГИНХУКом — был знаком с содержанием знаменитых лекций Флоренского, прочитанных во ВХУТЕМАСе.

[6] Об исследовании данного процесса см. Kaiser & Boynton, 1996, с. 121, и далее.

[7] В соответствии с определением сути этого сложного вопроса, данным неврологом Вольфом Зингером (Wolf Singer), директором Франкфуртского института головного мозга имени Макса Планка, в недавнем интервью, опубликованном в *Der Spiegel*, № 1, январь 2001, с. 154, и далее. Более подробные рассуждения на эту тему см. Valberg, 1998.

физиками— и физиологами-исследователями, как Гельмгольц, Иоханнес фон Криз, Джеймс Клерк Максвелл, Герман Грассман и Эвальд фон Геринг еще в XIX веке, по-прежнему лежат в основе наших знаний о зрении[8]. Тем более для Матюшина и его современников Гельмгольц был источником важных идей и точек отсчета в сфере физико-физиологической оптики.

Но прежде чем перейти к рассмотрению идей Матюшина, мне бы хотелось, чтобы читатель провел простой опыт, который прекрасно иллюстрирует сложность рассматриваемой нами проблемы. Попытайтесь зафиксировать тот момент, когда то, на что вы смотрите, становится тем, что вы видите *и осознаете* это. Этот небольшой эксперимент с собственным сознанием говорит о невозможности провести четкую границу между зрением и восприятием. Тот факт, что цветовидение есть процесс, включающий в себя нервные операции высшего порядка, обсуждался еще Гельмгольцем и Герингом в XIX веке. А в 1911 году Давид Кац указывал, что, будь наша способность видеть неосознанной, будь мы «наивны» в этом отношении, объект нашего наблюдения было бы невозможно сделать цветным. Исключение аспекта сознательности при изучении феномена цветного зрения, говорил он, привело бы к ошибочным результатам[9]. Это признается и современными исследователями цвета, по крайней мере на уровне теории. Для полного понимания процессов цветовидения необходимо уловить эту связь. Что же на самом деле происходит между моментом регистрации «входного сигнала» и моментом, когда мы это осознаем?[10] Матюшин пытал-

---

[8] По мнению Gouras, 1991b, Derefeldt, 1994, с. 15—16, Kaiser & Boynton, 1996, с. 18—25.

[9] Katz, 1911, с. 282.

[10] Для понимания огромного числа процессов, вовлеченных в видение цвета, с биофизической точки зрения см. Valberg, 1998, с

ся разрешить эту глобальную загадку своим собственным, уникальным образом.

В рамках настоящей работы, естественно, невозможно изложить и объяснить читателю механизмы зрительных процессов, как они понимаются современной наукой, а также — хотя это и является основной целью данного исследования — описать эти процессы с точки зрения Матюшина. Позиции современной науки о зрении в настоящей работе подробно не излагаются; получить о них более полное представление можно, обратившись к источникам, указанным в сносках[11]. Ниже следует изложение интересующего нас представления Матюшина об организации «зримой жизни».

ПРОБЛЕМАТИКА ЗРЕНИЯ В РАБОТАХ МАТЮШИНА

В основных работах Матюшина, а также в его неопубликованных отчетах и лекциях постоянно подчеркивается значимость проблематики зрения[12]. Более трети текста «Справочника» посвящено не только описанию зрительного аппарата человека, но и тому, как можно его усовершенствовать[13].

В одной из первых своих опубликованных работ — «О книге Метценже—Глеза "Du Cubisme"» (1913) — Матюшин соединил в рассмотрении идеи кубистического трактата *Du Cubisme* (1912) с идеями книги тео-

---

философской точки зрения — Maund, 1995, и Hardin, 1988. Эти работы доступны пониманию неспециалистов, поскольку рассуждения их авторов выходят за пределы их профессиональных областей, что абсолютно необходимо в цветоведении.

[11] См. Valberg, 1998, Kuehni, 1997, Kaiser & Boynton, 1996, Gouras, 1991, Derefeldt, 1994 и 1991.

[12] Матюшин, 1913, 1916—20, 1923, 1928, 1932, 1976а.

[13] «Справочник», с. 11 и далее.

софа-мистика Петра Успенского «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира» (1911)[14]. Его собственный вывод состоит в признании необходимости тренировать наши глаза для того, чтобы получить способность видеть «новые измерения». В понимании Матюшина эти измерения должны были затем отражаться живописцем на холсте — задача, которую кубистам с их множественностью точек зрения, начиная с Сезанна, практически удалось реализовать[15].

В 1928 году в одном из украинских журналов была опубликована статья «Спроба нового відчуття просторони» («Попытка нового ощущения пространства»), которая была сокращенным вариантом работы «Опыт художника новой меры», изначально написанной для так и не осуществленной публикации ГИНХУКа[16]. Над этим текстом Матюшин работал большую часть 1920-х годов[17]. Центральная идея данной работы состоит в том, что разум не должен подавлять «инстинкт глаза». Вопреки рационалистической точке зрения, интеллект не должен быть основным или единственным источником информации. Матюшин считал, что в процессе организации информации зрению и интеллекту принадлежит в равной степени важная роль[18].

---

[14] Матюшин, 1913, Gleizes & Metzinger, 1912. П. Успенский «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира». Первое издание на русском языке в 1911 году, переиздано в Санкт-Петербурге в 1992 году. Кубизм в широком понимании воспринимался в качестве одного из способов определения доктрины «четвертого измерения» благодаря его синхронному представлению глубины и времени в живописи, ср. с главой «Цветная вселенная».

[15] Матюшин, 1913.

[16] Матюшин, 1928, 1976а, и ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 59. Л. 9 в различных местах.

[17] В результате эта работа все-таки была издана. См. Матюшин, 1976а.

[18] Там же.

В одной из лекций, прочитанных в 1920 году на факультете истории искусств Петроградского университета, Матюшин кратко обрисовал содержание своей программы «расширенного зрения». Лекция была посвящена опыту «художника новой меры», и в первую очередь «неисследованным особенностям зрения» (сам доклад назывался «Неисследованные возможности зрения»). В лекции затрагивались следующие темы: происхождение способности человека к ориентации в пространстве; исторические параллели научного/математического и геометрического/художественного опыта и мышления; физиологические условия и особенности зрения художника, а также их влияние на интеллект и восприятие зримого; одновременное восприятие задней и боковых частей предмета; абсолютно новые визуальные условия «расширенного зрения» (физиологически прямые и косвенные); опыт «расширенного зрения»[19].

В своем манифесте «Не искусство, а жизнь», опубликованном в журнале «Жизнь искусства» в 1923 году, Матюшин кратко изложил определенные идеи о зрении, которые он назвал термином *Зорвед*. В его дневнике 14 апреля 1923 года записано: «Вчера на объединении (ГИНХУКа) я объявил о нашем художественном девизе ЗОР-ВЕД (Зрение + Ведание»[20]. Манифест был опубликован в связи с выставкой «Петроградская живопись художников всех направлений», проходившей в апреле 1923 года — того же года, когда началась практическая работа над «Справочником»[21]. В тексте этого манифеста излагались основные идеи «расширенного зрения», например о расширении угла зрения до 360°. Ниже этот отрывок цитируется полностью:

---

[19] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 47—49.

[20] РО ИРЛИ, тетрадь № 2. Ф. 656. Д. 108. С. 58. Цитируется по Повелихина, 2000, с. 43.

[21] Матюшин, 1923а, с. 15.

«Не искусство, а жизнь»

«Зорвед» по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначально девственную почву опыта.

«Зорвед» знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

«Зорвед» впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», все то пространство, остававшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками «Зорведа», ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, не вливающийся ни в какую форму, и знак — «правого, левого». Это пока еще «Сама примитивная жизнь», идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему[22].

ЭСТЕТИКА ИЛИ *WELTANSCHAUUNG*?

На первой же странице текста «Справочника» указывается, что для понимания любой теории цвета фундаментальным фактором является «мировоззре-

---

[22] Матюшин «Не искусство, а жизнь». — «Жизнь искусства». Петроград, 22 мая 1923 г., с. 15.

ние». «Решение проблем цвета в искусстве требует прежде всего критики существующих цветоведческих теорий и творческих методов, т.е. мировоззрений, на которые они опираются»[23]. Вопрос заключался в том, служит ли цвет для того, чтобы передавать семантику идеологического плана, или для того, чтобы уравновешивать различные формы на холсте. Как видно из названия «Не искусство, а жизнь», устремления Матюшина во всех сферах его деятельности (музыка, живопись, театр, теоретические исследования и сочинительство) не укладывались в рамки искусства, существующего отдельно от повседневной жизни. Он явно считал, что его работа, в особенности исследования в области зрения, напрямую связана с реальной жизнью.

В 1920-х годах понятие «мировоззрение» часто использовалось в советских журналах об искусстве, литературе и архитектуре в качестве основного фактора, определяющего работу художника. Русское слово «мировоззрение» происходит от немецкого «Weltanschauung»[24]. *Weltanschauung* означает жизненный опыт индивидуума, формирующий его понимание мира или его взгляд на мир. Слово *Weltanschauung* образовано сложением двух существительных: «Welt» — «мир» и «Anschauung» — «взгляд», «воззрение». Словарное объяснение значения слова «Anschauung» включает два различных аспекта воззрения: первый — это абстрактная точка зрения, мнение, подход, понятие или идея; второй же обозначает физический процесс смотрения или зрительного восприятия[25]. Для Матюшина понятие мировоззрения включает в себя как абстрактное понятие концепции или идеи, так и сам процесс наблюдения или смотрения.

---

[23] Мария Эндер, 1932, с. 3.

[24] «Мировоззрение — калька из немецкого Weltanschauung». — «Фасмер», словарь, 1996, т. II, с. 626.

[25] *Duden Deutsches Universalwörterbuch A—Z*, 1996.

Художница Любовь Попова (1889—1924), одна из тех, кто принимал наиболее активное участие в реорганизации государственных структур культурной сферы после 1917 года, говорила о том, что «можем мы строить нашу новую жизнь и новое миропонимание»[26]. Слову «мировоззрение» отдавалось предпочтение, так как традиционное «эстетика» вызывало негативные ассоциации с буржуазным дореволюционным лозунгом «искусство ради искусства». Слово «мировоззрение», напротив, ассоциировалось с задачами преобразования общества — этот элемент значения в старомодном слове «эстетика» отсутствовал. Поэтому левые художники избегали использовать этот термин, видя в нем элементы консерватизма царской эпохи[27]. Для художников-абстракционистов, которых современники часто критиковали за создание декоративных узоров, годных, по их мнению, разве что для печати на обоях, мировоззрение было синонимом качества.

Понятие «мировоззрение» не являлось послереволюционным изобретением; скорее, как и многое другое, оно было заимствовано у символистов, хотя и приобрело после 1917 года ряд новых коннотаций. По словам Джона Малмстада, символисты были «ударными частями модернизма»[28]. Матюшин вдохновлялся идеями русских символистов, особенно «молодых символистов» (Вячеслав Иванов, Андрей Белый и Александр Блок), для которых символизм был не просто эстетическим понятием, но целым мировоззрением. Андрей Белый (1880—1934), один из наиболее ярких представителей данного движения, предлагал различать символизм как «эстетическую школу» и

---

[26] Цитируется по Adaskina & Sarabianov, 1990, c. 205.

[27] См. также Маца, 1967, с. 18.

[28] Цитируется по предисловию Ирины Паперно к Paperno & Grossman, 1994, c. 5.

символизм как «миропонимание»[29]. Символистское мировоззрение основывалось на идеализме, религии, философии и оккультизме. Символисты считали ощущения синестетическими, а экспрессию — синтетической. По их мнению, именно в такой форме они существовали в природе[30].

В 1923 году Матюшин написал две статьи, обе под названием «О мироощущении»[31]. В них подчеркивалось, что изучение природы в работе художника должно быть более экономным: «Если до сих пор вкладывали так много чувства [...] а только нужно было наблюдение, а не чувство, то какую огромную возможность дает нам новый подход с самоопределением формы в себе при наблюдении на натуре»[32]. В понимании Матюшина цвета *не были* символами чего-то другого. Цвета — это самодостаточные носители информации, и им не следует приписывать ничего лишнего. Цвета сами по себе являются полноправными объектами восприятия.

Начиная с идеи немецкого философа Иоганна Готфрида Гердера об однолинейном эволюционном мышлении человеческой цивилизации, получившей распространение в период Просвещения, понятие *Weltanschauung* оставалось крайне важным для историцизма. Для понимания же смысла, который Матюшин вкладывал в понятие «мировоззрение», следует отметить свойственные ему особенности данного слово-

---

[29] Работа А. Белого «Символизм как миропонимание» была впервые опубликована в журнале «Мир искусства» за 1904 год. См. Белый, 1994, с. 244—255.

[30] Что касается цвета, в 1916 году Евгений Трубецкой писал о значении и «мировоззрении» цвета в русской иконописи. См. Trubetskoi, 1973, с. 35.

[31] В каталоге *Organica*, 1999, это название переведено как «On "Weltanschauung"», хотя использованное в оригинале слово «мироощущение» отличается по значению от значения слова «Weltanschauung», «мировоззрение».

[32] Матюшин, 1923б и 1923в.

употребления в применении к искусству. В матюшинской интерпретации истории, как это видно из его эссе «Опыт художника новой меры», понимание человеком своего времени в первую очередь определяется его зрительными способностями, и это зрительное восприятие впоследствии проецируется на живопись[33]. Акт смотрения не просто связан с мировоззрением человека, но определяет его: «Наука так «Смотреть» приведет к совершенно новому миро-определению», — писал Матюшин в другой, неопубликованной, статье[34]. А способ смотрения формируется мировоззрением, т.е. *отношением*, формирующим окружающий мир. Таким образом, мировоззрение и придерживающийся его индивидуум находятся в тесной взаимосвязи. Ключевое утверждение Матюшина гласит: «Художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства — мерность, которое свойственно его эпохе»[35]. Следовательно, в понимании Матюшина картина была не чем иным, как прямым выражением мировоззрения художника.

ЯВЛЯЮТСЯ ЛИ ПОНЯТИЯ РАСШИРЕННОГО ЗРЕНИЯ И СИНЕСТЕЗИИ ИДЕНТИЧНЫМИ?

В тексте «Справочника» Матюшин утверждает: «Вся опытная работа по изучению цвето-формы производилась двумя различными способами смотре-

---

[33] Матюшин, 1976а.

[34] «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры», см. Матюшин, 1916—20.

[35] Этот абзац начинается следующим образом: «Астроном, художник, человек науки по самому существу прежде всего люди пространства, и если телескоп показал объект вселенной, а микроскоп ее сложность, то только художник открыл и показал нам тончайшую видимость реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний». — Матюшин, 1976а, с. 159.

ния — центральным и расширенным зрением»[36]. Что имел в виду Матюшин, говоря об этих двух методах смотрения — «центральном» и «расширенном зрении»? Каким образом они реализовывались? Что могли они позволить увидеть участникам опытов? Вместо устоявшегося термина «синестезия» Матюшин ввел свой собственный — «расширенное зрение». Зачем? Необходим ли был этот неологизм и оправдано ли его создание? Попробуем рассмотреть широко используемое понятие «синестезия», чтобы понять, отличается ли оно по значению от матюшинского «расширенного зрения», и если да, то чем.

Понятие «расширенного зрения» не ограничивается различными функциями глаза, но также включает и другие способности восприятия. В тексте «Справочника», помимо цветного зрения, упоминается также взаимодействие цвета и звука[37]. Одно из закрепившихся определений синестезии, которую также иногда описывают как способность к «меж-ощущениям» (*cross-modal extension*), сформулированное в 1997 году, гласит, что она *возникает, когда стимуляция одной сенсорной модальности автоматически приводит в действие какую-либо вторую сенсорную модальность при отсутствии какой бы то ни было прямой стимуляции этой второй сенсорной модальности. Так, например, звук может автоматически включать яркое ощущение цвета или наоборот*[38].

Другое определение, созданное в 1989 году, гласит: *Параллельность ощущений, от греческого syn (вместе) и aisthesis (ощущение)* [...] *Синестезия — непроизвольное соединение, при котором действительная информация от одного органа восприятия сопровождается ощущением от другого органа восприятия* [...][39].

---

[36] «Справочник», с. 15.
[37] Там же, с. 21—23.
[38] Baron-Cohen and Harrison, 1997, с. 3.
[39] Cytowic, 1989, с. 1.

В одном из отчетов Отдела органической культуры ГИНХУКа за 1924 год понятие «расширенное зрение» описывалось с точки зрения четырех основных его аспектов: «осязание, слух, зрение, мозг»[40], причем слово «мозг» подчеркивало анатомический аспект понятия.

Во-первых, четыре составляющих компонента матюшинского «расширенного зрения» не соответствуют традиционному структурированию понятия «синестезия». Обычно здесь рассматривается пять типов чувственного восприятия: зрение, слух, осязание, обоняние и вкус. Два канала восприятия — обоняние и вкус — были Матюшиным исключены и заменены одним — «мысли»[41]. «Для цельности и полноты восприятия пространства необходимо самое энергичное развитие функциональных аппаратов нервной системы», — пишет Матюшин, — «при скрещении всех знаний в каждой работе»[42]. В созданном Матюшиным понятии четыре чувства — зрение, слух, осязание и мысли — должны были объединяться сознательно, что частично объясняет выделение корковых процессов в один из каналов восприятия.

Во-вторых, синестезия, как правило, описывается как объединение различных каналов восприятия, при котором различные испытуемые переживают пересечение различных чувственных ощущений, что, в свою очередь, затрудняет проведение опытов. Например, один человек ощущает сильную взаимосвязь между звуками и запахами, тогда как у другого звуки вызы-

---

[40] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 56.

[41] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45. Современники Матюшина по-разному разделяли и «канализировали» чувственное восприятие. Описание «души» и «интуиции» у Кандинского может интерпретироваться как выделение их в самостоятельный канал восприятия (1911, глава IV).

[42] План методической работы Отдела органической культуры от 1924 года, подписанный М. Матюшиным. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

вают осязательные ощущения. В матюшинской же теории «расширенного зрения» пересечение различных каналов восприятия является лишь одним из аспектов, причем, согласно его концепции, различные чувства следует сначала сознательно разделить, натренировать (то есть «расширить») и только после этого найти и соединить каналы между ними. В соответствии с этим в рамках экспериментальной деятельности в Свомасе и ГИНХУКе была разработана программа тренировки слияния различных аспектов зрения с другими чувственными ощущениями.

Третье важное различие между синестезией и матюшинским «расширенным зрением» состоит в том, что продукты синестетического выражения чувств зачастую описываются в прямой связи с лимбической системой, порождающей чувства и эмоции[43], тогда как для Матюшина основной интерес представляло восприятие как таковое, вне его связи с эмоциями. Матюшин воспринимал эмоции как помеху для наблюдения природы, сродни имитации узнаваемых предметов, и хотел пойти дальше, чтобы понять «оптический обман плоскостного зрения»[44]. И, по убеждению Матюшина, четвертое отличие «расширенного зрения» от синестезии состоит в том, что оно может быть развито посредством тренировки. В связи с этим была разработана программа тренировки, позволяющая «развить в художнике новую культуру и новый организм восприятий»[45].

---

[43] Cytowic, 1989 и 1997.

[44] Матюшин, 1923б и 1923в. В этом отношении идеи Матюшина полностью расходятся с теорией Кандинского. В понимании последнего, восприятие цветов связано с душой человека, напрямую сопряжено с его чувствами и эмоциями, ср. Kandinsky, 1911/52. В годы становления экспериментальной психологии в XIX веке одной из ранних попыток объяснения перцепции была «ассоциативная психология», предполагающая, что единственной причиной возникновения чувственных переживаний являются ассоциации, см. Boring, 1950, с. 310, и далее.

[45] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 46.

И последнее, но не менее важное замечание: Матюшин был уверен, что достигнутые в процессе тренировки результаты могли бы привести к наследственным изменениям в организме человека[46].

Синестезия: исторический экскурс

Исторически всплеск особого интереса к синестезии приходится примерно на пятидесятилетний период — с момента появления самого понятия в 1880-х до начала 1930-х годов. За это время было опубликовано в четыре с лишним раза больше работ на данную тему, чем в последующие сорок два года (1932—1974)[47]. Активная исследовательская работа Матюшина укладывается в этот хронологический отрезок.

Естественно, интерес к синестетическим межчувственным связям разделяли представители литературных, научных, музыкальных и художественных кругов. В период расцвета символизма в искусстве, который частично совпал с периодом синестетического «бума», пересечение границ и вторжение на территории других видов искусства стало одним из основных художественных приемов. Вопрос, однако, состоит в том, было ли то, что делали художники, на самом деле связано с «настоящей» синестезией или же являлось просто неясным «смешением чувств». В своем определении «цветного слуха» — выражение, ставшее популярным синонимом термина «синестезия», — британские психологи Джон Харрисон и Саймон Бейрон-Коэн

---

[46] «Справочник», с. 13—14. О биологической наследственности и воздействии окружающей среды в первые десятилетия XX века в России см. Paperno & Grossman, 1994.

[47] Уменьшение числа публикаций о синестезии после 1932 года объясняется популярностью бихевиоризма, отвергавшего возможность изучения психических состояний как точки отсчета для научных исследований, согласно Baron-Cohen & Harrison, 1997, с. 4.

уточняют значение понятия, выделяя пять подвидов синестезии: a/ эволюционная синестезия (проявляется еще в детстве, не путать с воображением; переживается ясно и отчетливо, причем невольно; не является результатом тренировки); b-c/ приобретенная синестезия, вызываемая либо неврологическими дисфункциями, либо употреблением психотропных препаратов; d-e/ «псевдо-синестезия», проявляющаяся либо в форме метафоры, либо в форме ассоциации. «Настоящие» или «прирожденные» синестетики обладают синестезией первого типа[48].

Многие люди искусства, которых традиционно считают синестетиками, на самом деле никогда не подвергались обследованию на настоящие «синестетические» способности (например, художники Василий Кандинский и Дэвид Хокни, композиторы Александр Скрябин, Ференц Лист и Николай Римский-Корсаков или писатели Шарль Бодлер, Артюр Рембо и Владимир Набоков). Создается впечатление, однако, что, по крайней мере, некоторые из них скорее использовали средства выражения, заимствованные из других видов искусства, например метафоры, ассоциации или аналогии в качестве художественных приемов, т.е. их правильнее было бы отнести к категории «псевдо-синестетиков»[49]. Рембо, например, позднее признавался в том, что его цветные гласные были не более чем выдумкой. Скрябин и Кандинский слышали и о Рембо, и о стихотворении Бодлера «Соответствия», и, вдохновленные теориями Ричарда Вагнера, сочли перенос ощущений из одной среды в другую полезным с художественной точки зрения. Их усилия

---

[48] Baron-Cohen & Harrison, 1997, с. 6—13.

[49] Там же. В своей статье «Was Scriabin a Synaesthete» («Был ли Скрябин синестезиком») Б. Галеев и И. Ванечкина подвергли сомнению способность Скрябина к настоящим со-ощущениям и выдвинули предположение о том, что его аналогии «колорит-тональность» имели, скорее всего, ассоциативную природу — см. Galeyev & Vanechkina, 2001.

были преднамеренными и совершались на нейрофизиологическом уровне, на том же уровне, где порождаются слова; т.е. свои «со-ощущения» они создавали преднамеренно. Это лишает их права называться «настоящими синестетиками», у которых мостики между различными зонами головного мозга, ответственными за распознавание различных типов чувственной информации, находятся на первичном неврологическом уровне — состояние, которое может быть искусственным образом достигнуто путем употребления определенных лекарств, голодания или при недосыпании[50].

Совсем не удивительно, что многие творческие личности мечтали увидеть слово «синестезия» в своих биографиях. По оценкам специалистов, лишь один из 25 тысяч человек принадлежит к этой исключительной группе людей, причем подавляющее большинство среди них (90%) — женщины[51]. Этот факт снижает шансы мужчины на принадлежность к синестетикам до одного из 250 тысяч. Естественно, сам факт того, что врожденная синестезия встречается крайне редко, мог гарантировать художнику, что его будут воспринимать как обладающего своеобразной утонченностью, а в его работах видеть неповторимое качество. И здесь я говорю «его», поскольку в литературе по истории искусства синестетические способности приписываются как раз в основном мужчинам.

РАСШИРЕНИЕ ЧУВСТВ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ГУРО И МАТЮШИНА

Именно так обстояло дело в паре «Елена Гуро — Михаил Матюшин». Мои исследования архивных

---

[50] Baron-Cohen & Harrison, 1997, с. 109—123; Frith & Paulesu, 1997, с. 123—148.

[51] Cytowic, 1997, с. 17, и Baron-Cohen & Harrison, 1997, с. 119.

материалов позволяют утверждать, что основные идеи о синтезе, синестезии и наблюдении цвета в природе, которые в конце концов привели к созданию «Справочника», принадлежат на самом деле именно Елене Гуро. Стремясь стать основателем нового вида искусства и автором теории искусства и цвета, Матюшин определил одну из наиболее важных задач своих исследований следующим образом: «постижение природы и мира, как единого целого организма, посредством новых методов работы, действующих в четырех направлениях: осязания, слуха, зрения и мысли; создать и развить в художнике новую культуру и новый организм восприятия»[52]. Такое структурирование перцепционного аппарата человека было частью «новых методов работы» Отдела органической культуры ГИНХУКа. Именно Гуро была «настоящим синестетиком» и воплотителем этих «новых методов работы» в действии, но ранняя смерть не позволила ей реализовать все свои идеи в области «меж-ощущений» и цвета.

Итак, можно сказать, что зрение, интересовавшее Матюшина, не сводилось к использованию функций глаза, которые мы, как правило, имеем в виду, говоря о данном нам природой зрении: его интересовало зрение, определяемое совершенно по-новому.

В матюшинском «расширенном зрении» глаз является лишь одним из компонентов зрительного аппарата, функционирующим вместе с ушами и кожей в рамках системы «периферического восприятия», централизованно управляемой головным мозгом[53]. В одном из представленных местным властям отчетов за 1923/24 учебный год Матюшин указал следующую цель работы Отдела органической культуры ГИНХУКа: «...развитие целого организма.

---

[52] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 46.

[53] «Периферическое восприятие». — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45 и Д. 71. Л. 18 об.

1/ усиленным упражнением всей воспринимающей системы органов: осязания, слуха, зрения 2/ и мощным разворотом центрального связующего органа мозга в постоянных упражнениях одновременно всех органов восприятия»[54]. Исходя из этого, ниже мы рассмотрим каждый компонент чувственного восприятия по отдельности, а затем попытаемся объединить их.

Осязание

В одном из ГИНХУКовских отчетов Матюшин относит кожный покров человека к первому уровню *расширенного зрения* — «первая ступень чувственного понимания пространства»[55]. В другом отчете говорится следующее: «Исследуя свойство глубины, или плоскости, подходя к предмету исследования, трогая рукой, ощупывая, обходя вокруг, т.е. всякими способами движения, осязания, испытывая пространственное положение предмета, мы находим забытый путь, приводящий нас к наибольшей выразительности видимого»[56].

В качестве первичного источника ощущений, или «первичного зрения», осязание рассматривается как

---

[54] «Периферическое восприятие». — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 56.

[55] Там же. Л. 45. Ср. Vischer, 1873, об «осязании как грубом варианте зрения, зрении как точном варианте осязания», с. 3. Искусствовед А. Ригль в своей известной работе *Spätröhmische Kunstindustrie* (первое изд. 1893, см. Riegl, 1973 (= 4-е изд.), с. 24—26) противопоставил стили, подразделив их на «осязательные» (*haptisch*) и «зрительные» (*optisch*). См. также подробное описание осязательного восприятия в Eriksson, 1998, с. 49—78.

[56] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 20 об. Эта убежденность в том, что знание дается человеку от рождения и только нуждается в открытии (подобно открытию Сократом врожденного знания у мальчика-раба в диалоге Платона «Менон»), пронизывает все работы Матюшина.

ось и организатор всех наших других ощущений[57]. В теории «расширенного зрения» коже отводится роль регулятора и объединителя прочих чувственных ощущений на примитивном уровне. Матюшин также рассматривал кожу как фундамент для «осознанного зрения», поскольку она обеспечивала «тонкую осознанность и ряд подсознательных рефлексов»[58]. Изучаемый материал в основном был природного происхождения: растения, корни, ветки, очаги некроза на плодовых деревьях и т.п. Перенеся опыты в стены лаборатории, исследователи провели ряд экспериментов в области осязательных ощущений с различными материалами: металлом, камнем, костью и хрусталем[59].

Слух

Не только музыкальным образованием и композиторской деятельностью объясняется то, что вопросы слухового восприятия чрезвычайно занимали Матюшина. Как уже говорилось, он даже планировал написать продолжение «Справочника», посвященное более подробному рассмотрению взаимосвязи звука и цвета[60].

Если осязание, по Матюшину, есть первый этап «расширенного зрения», то слух представляет собой второй уровень восприятия пространства[61]. Вместе они формируют систему, названную «периферическое

---

[57] Матюшин, 1933—34, глава «Научно-исследовательская работа в ГИНХУКе».

[58] Матюшин, 1976а, с. 169.

[59] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45. В рамках курса пропедевтики Иттена в Баухаусе и курсов Татлина в московском ВХУТЕМАСе также проводились эксперименты в области осязания и зрения. Подобную же совместную работу Матюшин и Татлин начали в ГИНХУКе (см. примечание 67 к главе 3), но их сотрудничество было прервано, когда Татлин переехал в Москву.

[60] Матюшин, 1931б, с. 2, и далее.

[61] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

восприятие»[62]. Подобно зрению и осязанию, слух должен функционировать в рамках полного радиуса — 360 градусов[63]. В восприятии пространства, этом базовом элементе функции расширенного зрения, слух является механизмом его оценки: «Расстояние стучит в наш слух молотком барабанной перепонки, заставляет четко оценивать пространство»[64].

Описанные Бароном-Коэном и Харрисоном эксперименты подтверждают, что цветной слух является наиболее распространенной формой синестезии, поскольку чаще всего именно звуковая стимуляция вызывает визуальные ощущения[65]. Другими словами, звуки вызывают цветные образы. В лаборатории Матюшина проводились опыты по воздействию различных музыкальных тонов на изменение восприятия окрашенных моделей (красной, зеленой, желтой и синей)[66]. Затем опыты были усложнены: наблюдения световых образов сочетались с одновременным воздействием звуковых раздражителей. Внимание уделялось контрастам между прямыми и кривыми линиями, первичными и дополнительными цветами, «диссонансу» между цветным, звуковым и осязательным материалами. Наблюдения цвета проводились с использованием «специальных моделей, расширяющих угол зрения». Среди прочих использовались и

---

[62] Там же. Д. 71. Л. 18 об. Следует, однако, отметить, что в современной науке о цвете *периферической частью* зрительного аппарата человека, как правило, называют глаза, тогда как мозг принято считать *центральной частью* зрительного аппарата. См. Kaiser & Boynton, 1996, с. 276.

[63] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

[64] Матюшин, 1976а, с. 169.

[65] Baron-Cohen & Harrison, 1997, с. 3 и с. 109.

[66] Голубой и желтый экраны (4 х 3 метра) поочередно использовались для выяснения того, каким образом цвета экранов изменялись в восприятии испытуемых при прослушивании звуков гармоний дисканта, альта, тенора и баса. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 15 об.

такие модели, как «осязательные тембры / окраска звука / обертоны» (цветовое представление звука), «звук на плоскости шума», и «звуковой тембр обертонов». Все это рассматривалось в условиях взаимного «влияния контрастных тонов при расширенном зрении; влияние на переднюю модель заднего плана. Контрастное ощущение зрения и осязания / видение по осязанию — движение по зрению. / Восприятие полной окружности в 360 гр. Тембры звуковые и новая гармония консонанса и диссонанса. Звук и осязание по окружности»[67].

Все эти различные свойства вместе составляют зрительный аспект «расширенного зрения» и, как мы увидели, они настолько тесно связаны с другими чувственными ощущениями, что разделить их практически невозможно.

Зрение

В одном из планов исследовательской работы Отдела органической культуры на 1924 год зрение определяется как третий уровень пространственного восприятия человека[68]. Именно зрение было основным предметом матюшинских исследований. Он, как уже говорилось, не только проводил опыты, но и разработал ряд упражнений для обострения и усовершенствования зрительных функций глаза[69].

Зрительные ощущения обладают своими индивидуальными свойствами, не присущими никаким другим чувственным переживаниям. Цвет и есть одно из таких свойств. Современные исследования доказали, что зрение является самым важным каналом восприятия для человека, поскольку, в отличие от других органов восприятия, глаза позволяют нам быстро и в

---

[67] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

[68] Там же.

[69] «Справочник», с. 11—14; Матюшин, 1976а.

полной мере ориентироваться, например, в помещении или в ситуации. Цвет, как хроматический, так и ахроматический, в этом отношении выполняет несколько функций: он несет зрительную информацию и является тем самым фактором, который облегчает процесс ее синтеза[70]. Цвет также играет важную роль в синестезии, оказывая воздействие на восприятие формы, контуров и перспективы, которые во многом определяют нашу способность ориентироваться в пространстве[71]. Во все времена сама возможность выживания во многом основывалась на цветном зрении. Способность различать цвета позволяла первобытному человеку найти красные ягоды в зеленой растительной среде и помогала ему отличить опасных зверей от безобидных. Сегодня, хотя наша среда обитания и претерпела поверхностные изменения, цвет по-прежнему остается одним из важнейших носителей информации, например в организации дорожного движения, и полезным инструментом привлечения внимания в средствах массовой информации, рекламе и моде. Но интерес Матюшина к цвету, естественно, не ограничивался функциями, необходимыми для выживания.

Мы уже видели, что слух и осязание в понимании Матюшина обладают несколькими характеристиками. То же самое можно сказать и о зрении. Программа расширения зрения включала несколько аспектов, например развитие «двух каналов зрения» и тренировк-

---

[70] Derefeldt, 1994, с. 6—7. Здесь следует отметить, что иерархия чувств интересовала мыслителей издавна. Еще в Древней Греции говорили о существовании некой скрытой связи между зрением и осязанием, см. Beare, 1906, с. 9—91. Мне также известна установившаяся еще со времен Локка, Дидро и Гердера традиция приписывания значимости осязательным впечатлениям. Однако, поскольку в данном случае нас интересует цвет, эта тема в настоящей работе подробно рассматриваться не будет.

[71] Cytowic, 1989, с. 254, и далее, Gibson, 1966, главы 10 и 12.

ку их одновременного использования[72], восприятие последовательных образов (рефлексы цвета и света в глазу)[73], а также расширение угла зрения до 360°[74].

Одновременное использование дневного и ночного зрения

Ночью все кошки серы — так Гете в «Фаусте» поэтически описал снижение нашей способности различать оттенки цвета после наступления сумерек. Это можно наблюдать на примере восприятия традиционно окрашенных в красный цвет домов в лесах Швеции — с наступлением сумерек и в течение всей ночи эти дома практически неразличимы, за исключением их окрашенных в белый цвет углов. Аппарат дневного зрения (фотопическое зрение) функционирует благодаря колбочкам, а ночное (скотопическое) зрение — благодаря палочкам. Промежуточным этапом является сумеречное (мезопическое) зрение, функционирующее после захода солнца, — при таком зрении функционируют и палочки, и колбочки. С физиологической точки зрения рецепторные функции передаются от цветовоспринимающих колбочек к световоспринимающим палочкам, причем в результате этого в нашем восприятии синеватые предметы выглядят ярче, чем красноватые, которые, в свою очередь, выглядят черноватыми. Этот факт, получивший название «сдвиг Пуркинье», был объяснен фрайбургским физиологом Йоханнесом фон Кризом (1853—1928), выдвинувшим гипотезу о существовании двух систем фоторецепторов в сетчатке глаза, колбочек и палочек[75].

---

[72] «Справочник», с. 11—13.

[73] Там же, с. 18.

[74] Матюшин, 1923, с. 15.

[75] О «сдвиге Пуркинье» см. Purkinje, 1825, с. 109—110; Helmholtz, 1924, с. 357—365; Gouras, 1991б, Derefeldt, с. 26; Tonnquist, 1995, с. 136; Normann, Perman & Hallett, 1991, с. 146—162; Kaiser & Boynton, 1996, с. 124—126.

Колбочки отвечают за цветовосприятие и функционируют при дневном свете с максимальным уровнем чувствительности около 555 нанометров. Палочки же обеспечивают ночное зрение с максимальной восприимчивостью около 505 нм. Это означает, что цвета, которые в течение дня воспринимаются с одинаковым уровнем светлоты, например красный и синий или зеленый, после наступления сумерек будут выглядеть иначе. Из-за более высокой чувствительности палочек к коротким волнам синие оттенки выглядят на закате ярче, чем красные оттенки.

В «Справочнике» Матюшин подразделил функции глаза на «центральное зрение» центральной ямки желтого пятна, активное в течение дня и позволяющее видеть четкие контуры и яркие цвета, и «периферическое зрение» внешних краев сетчатки, позволяющее видеть движение и контрасты света и темноты и функционирующее ночью[76]. Путем одновременного использования способностей всех рецепторов сетчатки он хотел добиться круглосуточной способности глаза

---

[76] «Справочник», с. 11—13. Следует отметить разницу между матюшинской «периферической системой восприятия», включающей в себя описанные выше слух и осязание, и термином «периферическое зрение», которым определяются функции периферии сетчатки глаза, см. «Справочник», с. 13 и далее. Понятия «центрального» и «периферического зрения» выглядят аналогичными значениям принятых сегодня терминов «парво и магно системы» — системы, представляющие сегодня большой интерес для психологов и физиологов, занимающихся исследованиями в области восприятия. Мое внимание на эти исследования обратил Леннарт Хегман, факультет психологии Стокгольмского университета. Благодаря ряду психофизических опытов Маргарете Ливингстоун и нобелевский лауреат Дэвид Хьюбел смогли доказать, что человеческий мозг обрабатывает информацию о форме, цвете, движении и глубине в различных, независимых друг от друга, каналах — так называемых «парвоцеллюлярных и магноцеллюлярных путях» и «межпузырьковой части коленчатого тела», см. Livingstone & Hubel, 1987 и 1988, Gouras, 1991c и 1991d, а также Valberg & Lee, 1993.

видеть не только движение и глубину, но и цвета — четко и вне зависимости от условий освещения. Это та самая комбинация и модификация зрения, которую, прямо ссылаясь на «Теорию двойственности» фон Криза (*Duplizitätstheorie*) в тексте «Справочника», Матюшин называет «двойным зрением»[77]. Говоря коротко, теория «субъективного зрительного поля» фон Криза подразделяет функции глаза на фовеальное (активизируемое в желтом пятне) зрение колбочек и периферическое зрение палочек. Согласно теории фон Криза, колбочки в центре сетчатки могут воспринимать лишь цвет, тогда как палочки по краям сетчатки могут воспринимать свет, темноту и движения, но не цвет[78].

В тексте «Справочника» Матюшин объясняет одновременное использование центрального и периферического зрения и говорит о возможности объединения способностей, присущих различным животным: «Сокол, чайка, вьюрок, гусь, утка, нуждающиеся в особо остром смотрении, наделены двумя желтыми пятнами в каждом глазу; животные нападающие и животные спасающиеся бегством наделены разным углом зрения. Так, у льва расхождение зрительных осей составляет 10°, тогда как у зайца 170°»[79]. При

---

[77] В тексте «Справочника» Йоханнес фон Криз небрежно упоминается как «Криз» без какой-либо дополнительной информации, см. «Справочник», с. 12.

[78] Фон Криз представил общественности свою «Теорию двойственности» в 1923 году, но высказывал аналогичные идеи еще в 1905 году. Изложение «Теории двойственности» с комментариями на английском языке см. Helmholtz, 1924, с. 345—394. Это объяснение устройства сетчатки со световоспринимающими палочками и цветочувствительными колбочками, так же как и дневное и ночное зрение, до сих пор считается приемлемым с научной точки зрения, с единственной оговоркой: периферия сетчатки все же воспринимает цвета, хотя и в основном синие оттенки, см. Bowmaker, 1991, с. 110—111; Gouras, 1991c, с. 163—167, и Tonnquist, 1995, с. 130 и с. 137.

[79] «Справочник», с. 14—15.

дневном освещении мы пользуемся центральной частью глаза с углом зрения, равным 2°, которые и составляют фокус нашего зрения. В таком случае активным является желтое пятно сетчатки с его высокой концентрацией колбочек, которое позволяет воспринимать интенсивные цвета и четкие контуры. С наступлением темноты мы начинаем пользоваться всей сетчаткой, включая периферические ее части, где преобладают палочки. Последние формируют менее четкое и бесцветное изображение, но способны передавать образы движущихся предметов[80].

Согласно Матюшину, активные тренировки позволят овладеть этим механизмом, и тогда можно будет применять его осознанно. В теории «расширенного зрения» способности центральной части глаза распространятся на периферические части сетчатки, и наоборот, что приведет к появлению у человека возможности видеть цвета четко не только при дневном освещении, но и ночью, причем всей сетчаткой. Одновременное использование центрального и периферического зрения также приведет к появлению способности видеть связи предметов и окружающей их среды, причем наше восприятие движения окажется полностью интегрированным во все зрительное поле в целом, а не изолированным от его центра. Маленькое желтое пятно с его 1—2 градусами угла зрения не может, по словам Матюшина, позволить нам видеть шире, чем «как в тонкую трубочку», или смотреть «в узком пучке зрения», тогда как «непрямое» ночное зрение обладает преимуществом функционирования «во всю ширину глаза от края до края»[81]. В данном случае Матюшин демонстрирует свою уверенность в том, что анатомическая форма органов, т.е. желтое пятно и поверхность глаза, определяет их способность передавать зрительные ощущения. Для Матюшина

---

[80] «Справочник», с. 12.

[81] Там же, с. 12—13.

размер желтого пятна и периферии глаза напрямую связаны с величиной угла зрения. Это одна из особенностей представления Матюшина о прямой связи функций глаза с устройством его анатомических механизмов[82].

«Теория двойственности» фон Криза до некоторой степени совпадает с представлениями Матюшина о том, что глаз человека способен адаптироваться к различным обстоятельствам. Фон Криз также описывал одновременное действие дневного и ночного зрения; эти два вида зрения изолированы друг от друга в течение дня и ночи, но функционируют совместно на рассвете и на закате. При приглушенном освещении активны и палочки, и колбочки. В условиях неполной темноты и не чересчур яркого освещения оба вида зрения — дневное и ночное — «включаются» автоматически[83]. То, что описывал фон Криз, было не более чем «сдвигом Пуркинье», вызываемым переходом светочувствительности глаза в сумерках с длинных на более короткие волны. Ближе к сочетанию обоих видов зрения фон Криз так и не подошел. Но он никогда, однако, и не предлагал тренировать глаза для развития способности осознанного применения обоих видов зрения, как это сделал Матюшин. Таким образом, выводы Матюшина и фон Криза были разными: если последний изучал автоматическую адаптацию зрения к изменениям среды, то «расширенное зрение» Матюшина позволяло качественно изменять видимое, которое само по себе могло и не меняться.

---

[82] Как и множество других своих идей, Матюшин на протяжении многих лет отстаивал и эту: орган восприятия порождает ощущения, близкие по форме к форме самого такого органа. В одной из своих работ он связывает анатомию плоской сетчатки с неспособностью человека видеть более чем в двух измерениях, т.е. ограничение зрения исключительно плоскостями. См. Матюшин, 1916—20.

[83] Kries, 1923, с. 158—159; о фон Кризе см. Helmholtz, 1924, с. 345, и далее.

Рефлексы цвета и света в глазу

Еще одной способностью, которую необходимо было развивать для последующего осознанного применения, являлась способность наблюдения последовательных образов — цветных образов, воспринимаемых глазом. В одном из своих текстов Матюшин приводит следующий пример: как-то в полдень он сидел в саду и смотрел на зеленую скамейку — «по ней пролетала поразительной красоты светящаяся голубизна, окруженная великолепным густым сиреневым тоном. Тени от скамьи казались глубоко фиолетовыми. Как только я хотел присмотреться, фиксируя неподвижно свое наблюдение, очарование летящей цветности исчезало и сказка цвета грубо обрывалась»[84]. Матюшин говорит, что этот случай позволил ему понять, что цвет есть «живое ощущение» и что в отношении цвета приспособляемость глаза не приносит нужных плодов. Здесь, напротив, важными факторами являются скорее «свойство рассеянного взора», «сдвиг» и умение глядеть «скользящим взором», когда «взор невольно начинает охватывать и расширять свое поле зрения»[85].

В тексте «Справочника» подробное описание понятия последовательных образов и дополнительных цветов основано главным образом на «Общей теории ионного возбуждения» советского физика и биофизика Петра Петровича Лазарева (1878—1942). В своих рассуждениях о последовательных образах Лазарев, в свою очередь, опирался на «трехцветную теорию» Юнга—Гельмгольца (1852), в которой были заложены основы наших знаний о таких явлениях, как последовательные и одновременные контрасты[86]. Самая

---

[84] Матюшин, 1976а, с. 182—183.

[85] Там же.

[86] «Справочник», с. 16—18. Трехрецепторная или трехцветная теория Юнга—Гельмгольца с поправками, внесенными в том чис-

успешная книга Лазарева — «Ионная теория возбуждения» — была опубликована на русском и немецком языках в одном и том же году (1923)[87]. В ней последовательные образы описывались как светящиеся цвета, которые возникают при наблюдении внешнего цвета внутри глаза в результате «ионизации», т.е. рассеивания восприимчивого к свету и цвету вещества в колбочках и палочках. Именно в ходе этого процесса расщепления, по мнению Лазарева, и возникают последовательные образы[88]. Хотя Лазарев и посвятил описанию теории «световых ощущений при периферическом зрении» целую главу, он рассуждал о *естественной* адаптации глаза, вызываемой изменениями освещения[89], таким образом не затрагивая ни одну из характеристик «расширенного зрения» Матюшина, связанных с тренировкой глаза[90].

ле и Дж. К. Максвеллом, до сегодняшнего дня считается состоятельной и часто используется при исследованиях в области дальтонизма. О понимании теории Гельмгольца его современниками см. Boring, 1950, с. 300—305, о современном понимании этой теории см., например, Tonnquist, 1995, с. 17—19; Gouras, 1991b, с. 4—6; McGrew, 1985, с. 232.

[87] Лазарев, 1923а, и Lazarev, 1923б.

[88] «Справочник», с. 16. На самом деле Лазарев объяснял последовательные образы, вызываемые световыми, а не цветовыми раздражителями. Лазарев не смог сформулировать удовлетворительного объяснения природы цветных последовательных образов, которые интересовали Матюшина в первую очередь, поскольку, по словам Лазарева, в цветном зрении «оптические свойства не известны» и «вопрос о слое сетчатки, где получаются ощущения различных цветов» до сих пор «не вполне разъяснен». — Лазарев, 1923а, с. 71.

[89] Там же, с. 41, и далее.

[90] Помимо ионной теории возбуждения, Лазарев также изучал процессы физической адаптации в основном органов зрения, а также слуха, вкуса и обоняния, но не говорил о возможности тренировки этих органов, как это сделал Матюшин, ср. Лазарев, 1950—57.

Мозг как «мыслящий глаз»

Четвертым фактором, преобразующим осязательные, звуковые и зрительные ощущения в образы ощущений, был «мозг». Как уже говорилось ранее, для самого Матюшина целью его программы тренировки было укрепление *всей* системы органов восприятия, включающей кожу как орган восприятия первого уровня, уши — как второй уровень восприятия, глаза — как третий и мозг — как четвертый уровень и организующий фактор. В одном из отчетов за 1924 год была представлена общая концепция всей лабораторной работы[91]. По мнению Матюшина, мозг принимал непосредственное участие в процессе проникновения подсознательных ощущений в сферу сознательного — в процессе нашего осознания собственных ощущений. Этот важный аспект «расширенного зрения» — «сознательный глаз» — не освещается в тексте «Справочника». С другой стороны, хотя полный угол зрения (360°) или видение без использования глаз также в «Справочнике» не упоминаются, полный круговой угол зрения всегда оставался важным компонентом проводимых опытов. «Исследовательская работа мысли, — говорил Матюшин, — охватывающая и осязающая всю общую массу впечатлений в единое [*неразборчиво*] постижение мира»[92].

Зрение без использования глаз

В одном из ГИНХУКовских отчетов за 1925 год Матюшин сравнивает результаты наблюдений, проводившихся без использования глаз, и результаты, полученные при использовании «расширенного зрения»[93].

---

[91] Отчет за подписью М. Матюшина от 1 марта 1924 года. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 56.

[92] План методической работы Отдела органической культуры на 1924 год, подписан М. Матюшиным. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

[93] Там же. Д. 48. Л. 23 (1925 г.).

В лабораториях ГИНХУКа эмпирическое подтверждение получила следующая идея: по мере постепенного расширения угла зрения должны были последовательно активизироваться все зрительные центры головного мозга. Я попытаюсь разъяснить суть работы Матюшина над кортикальными процессами, рассмотрев в качестве примера три типа его экспериментов. Во-первых, зрение при помощи затылочной части мозга при открытых глазах на улице; во-вторых, процессы в головном мозге при закрытых глазах на природе; и наконец, «затылочное зрение» при закрытых глазах в лаборатории.

Затылочное зрение

Матюшин хотел расширить угол зрения до полного круга (360°), таким образом включив затылочную часть мозга в активную систему зрительных центров[94]. В рамках своего аспирантского курса в ГИНХУКе он избрал для студентов следующий способ тренировки: он привозил их на набережные Невы, где открывался вид на Финский залив, и просил писать вид реки, сидя спиной к ней, что вызывало немалое удивление прохожих. «Они сидели спиной к реке и рисовали ее!» — восклицает консервативный пейзажист Альберт Бенуа. Когда он увидел Матюшина со студентами, сидящими спиной к Неве, то был убежден, что перед ним группа пациентов психиатрической клиники[95].

Конечная цель этой программы тренировки состояла в изменении человеческого восприятия мира. «Ставя натуру в фас, я предлагал сосредоточить все внимание на фасе и догадаться, какой будет фигура со

---

[94] Сегодня нам известно, что затылочная зона коры головного мозга показывает максимальное повышение активности при наличии зрительного стимула. Иллюстрация приводится по Livingstone, 2002, с. 48.

[95] Из «Автобиографии» А. Остроумовой-Лебедевой, Москва, 1951, т. 3, с. 20, цитируется по Rakitin & Rakitin, 1991, с. 59.

спины. После минутной паузы я быстро поворачиваю натуру и говорю: Вы совсем не то представляли себе, не правда ли? Тут же предлагаю обратный опыт — смотреть со спины и представить фас [...Этим образом] я дам возможность всему амфитеатру сделать наблюдение натур с четырех сторон»[96].

Наблюдения на природе с закрытыми глазами

Помимо использования расширенного угла зрения, Матюшин привлекал своих студентов к наблюдению «активности мозга на природе» с закрытыми глазами. С этой целью предпринимались поездки за пределы Ленинграда, причем для наблюдений выбирались различные места: вершины небольших холмов, берега озер, поля и густые леса. Изучались как особенности рельефа, так и «по их внутренней структуре и фактуре местностей» — характер почвы, воды, неба [sic! — *М.Т.*], а также другие материалы — поля и деревья[97]. Здесь использовались все органы чувственного восприятия, кроме глаз: нос для осязания и, вместе с кожей, для определения уровня влажности, для того чтобы почувствовать укусы насекомых и т.п.; уши — для восприятия звуков собственных шагов, звуков, издаваемых животными и птицами; все тело — для ощущения изменений ритма при ходьбе по местности с различными рельефами и того, насколько глубоко стопа погружается в грунт. Находясь на природе, было важно дать зрительный образ «пространственного впечатления без глаз»[98]. Вернувшись в лабораторию, Матюшин со студентами сравнивали записи о пространственных ощущениях, испытанных при за-

---

[96] Матюшин, 1933—34, глава «Академия художеств».

[97] Отчет о результатах экспериментов Отдела органической культуры за 1924—25 годы. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 23.

[98] Там же. Наблюдения на природе проводились в Тарховке, вблизи Гдова, и в селе Струги Ленинградской области. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 17.

крытых глазах и при использовании «расширенного зрения»[99]. Эта деятельность была направлена на активацию различных зон головного мозга, связанных с разными органами чувственного восприятия, с целью создания новых каналов связи между ними. Помимо цвета, объема и пространства важным объектом исследования также была «фактура» — характер поверхности предметов.

Наблюдение последовательных образов без использования глаз

Как мы уже знаем, последовательные образы могут возникнуть, если внимательно смотреть на цветное поле и затем закрыть глаза[100]. Но сотрудники ГИНХУКовской лаборатории цвета сочли необходимым провести дополнительные исследования того факта, что последовательные цветовые образы возникают при закрытии глаз, т.е. при прекращении стимуляции анатомического аппарата глаза. В лабораторных опытах воздействию зрительных ощущений от окрашенных круглых моделей должна была подвергаться вся сетчатка, причем испытуемые должны были сидеть спиной к объекту наблюдения, чтобы активизировать затылочный зрительный центр головного мозга[101]. В других экспериментах по исследованию «тыловых рефлексов зрительного центра» вместо окрашенных моделей использовались лампы с цветными фильтрами. В одном из отчетов о научно-исследовательской работе за 1924—1925 годы говорится о том, что были проведены три опыта на световых моделях в темной

---

[99] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 23. Акварельные наброски, сделанные после этих и других наблюдений на природе, опубликованы в *Russian Avant-Garde. The George Costakis Collection*, 1981, илл. 535—681.

[100] Матюшин объяснял цвета в третьей тетради как эффект контраста, появляющийся при закрытии глаз. — «Справочник», с. 28.

[101] План научно-исследовательской работы на 1924—25 год. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп.1. Д. 21. Л. 60.

комнате[102]. В результате этих экспериментов, помимо более точных данных о формировании последовательных образов внутри сетчатки, была также получена информация об участии мозга в появлении последовательных образов.

В своей статье «О восприятии объема и цвета. Статья и описание опытов» ассистент Матюшина Борис Эндер предлагает альтернативное объяснение отсутствия четкой границы между зрением при помощи глаз и мозговыми процессами[103]. «В учебнике иногда упоминается, что глаза, утомившись на один цвет, видят обратный ему, который называется дополнительным. Нас такое положение не удовлетворяло — нас интересовало, как происходит мозговая фиксация дополнительного цвета»[104]. Чтобы продемонстрировать, что зрение не есть всего лишь пассивная регистрация информации, но активный процесс, а также что важнейшая роль в этом процессе принадлежит мозгу, был проведен ряд лабораторных опытов. Проверяемая гипотеза заключалась в том, что величина угла зрения составляет 360 градусов. Поэтому поле зрения испытуемого было сужено до его затылка, то есть полностью закрыто, за исключением задней части головы. Остальные части поля зрения были полностью закрыты колпаком, исключавшим возможность проникновения лучей света к глазам. В темной комнате за спиной испытуемого, на расстоянии 1—4 метра, устанавливалась модель, освещаемая рефлектором. Испытуемый имел доступ к выключателю и, когда начинал испытывать какие-либо ощущения, выключал лампу. Результат эксперимента был удивительным: при использовании красной модели испытуемый испытывал ощущение зеленого цвета, то есть ощущал не непо-

---

[102] План работы на 1924 год. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 47.

[103] Написана в 1924—25 годах. Не опубликована. Борис Эндер. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 8.

[104] Там же. Л. 2.

средственно цвет модели, а дополнительный к нему. «Этот опыт прежде всего показал нам на деле, что свет может быть воспринят мозгом независимо от сетчатки глаз». Ассистент Матюшина заключает: «Таким образом, можно принять, что источник дополнительного зрительного восприятия обнаружен в корковой части мозга»[105].

В 1926—1927 годах лабораторная работа Отдела органической культуры была подразделена на два направления: «исследование периферического восприятия» и «исследование активности мозга»[106]. Наблюдения должны были фиксироваться в письменном виде не только для сбора информации, но и для активного использования в рамках программы тренировки, которая должна была привести к расширению зрительных возможностей и, таким образом, к увеличению способностей мозга. О мозговых процессах нам известно, что они представляют собой цепь постоянных реакций на ряд бессознательных рефлексов. Матюшин же хотел развить в человеке способность управлять соответствующими мозговыми процессами, поскольку был убежден, что это в конце концов приведет к полной осознанности всех ощущений. В своем эссе «Опыт художника новой меры» он писал, что, будучи людьми, мы должны использовать свою способность контролировать любую информацию на входе. Мы сами должны научиться выбирать то, что нам хочется видеть, и расширять свои зрительные способности за счет до сих пор скрытых от нас возможностей нашего мозга, этой «костной коробки», и «неустанно учиться владеть этим все время развивающимся тонким органом»[107]. Матюшин

---

[105] Написана в 1924—25 годах. Не опубликована. Борис Эндер. — РГАЛИ. Ф. 2973. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 4—5. Аналогичные вопросы и сегодня становятся предметом исследований. Краткое описание зрительных каналов см. в Kaiser & Boynton 1996, с. 276, и далее.

[106] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18 об.

[107] Матюшин, 1976а, с. 169.

сравнивал «акт зрения» с фотографией[108]. Если исключить неврологические процессы из механизма зрения, глаза будут не более чем пассивными зеркалами — "бессознательными" или "мертвыми"[109]. Но наравне с самим «актом зрения» «важно то, как, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания»[110]. Матюшин мечтал «о раскрепощении и развитии узко аккомодирующего людского зрения», чтобы человечество «естественно расширяло свой интеллект, познание мира, глаз и всю сферу его действия»[111]. Не включая сознание, мы ничего и не *увидим*. Эссе «Опыт художника новой меры» создавалось в рамках работы Матюшина в ГИНХУКе на протяжении 1920-х годов, параллельно с его работой над «Справочником». В этом тексте термины «расширенное зрение» и «расширенное сознание» используются практически синонимично[112].

Подведем итог: для Матюшина все чувственные ощущения были связаны со зрением, но высочайший уровень зрительных способностей в рамках его программы тренировки достигался благодаря не физиологическому органу восприятия — глазам, а благодаря прямому "внутреннему глазу", который должен был позволить установить непосредственный контакт с сознанием. Усовершенствованное зрение, по убеждению исследователя, должно было привести к усовершенствованию сознания. Граница между глазом и сознанием должна была исчезнуть.

360-градусная панорамная живопись

Где же Матюшин почерпнул идею о 360-градусном оптическом поле? Византийские монахи-иконописцы

---

[108] Матюшин, 1976а, с. 167.

[109] Любопытный анализ явления «мертвого» глаза в голландском искусстве см. в Alpers, 1983, глава 2.

[110] Матюшин, 1976а, с. 167.

[111] Там же, с. 169.

[112] Матюшин, 1933—34, глава «Академия художеств».

уже много веков назад знали, что зрительный центр расположен в затылочной части мозга. Современный мастер иконописи Йоханнес Доерло, рассказывая о том, где у него возникает видение будущей иконы еще до начала работы над ней, импульсивно дотрагивался до затылка[113]. Кроме того, Гельмгольц (на которого Матюшин прямо ссылается в тексте «Справочника», хотя и в другой связи) был лишь одним из многих ученых, кто писал о «заднем узле» в XIX веке[114]. Но в данном случае следует говорить о другом источнике вдохновения — о панорамной живописи.

В 1900 году тридцатидевятилетний Матюшин посетил Всемирную выставку в Париже. Эта первая и единственная поездка за границу потрясла его многообразием впечатлений, в первую очередь от нового искусства. На парижской выставке были сжато представлены различные течения современного искусства со всего мира. Матюшину понравились Мане, Моне и Дега, но сильнейшее впечатление на него произвел швейцарский мастер панорамной живописи Джованни Сегантини (1858—1899). «Полотна Сегантини на Выставке наполнили меня энтузиазмом [...] Он строит формы из последовательностей цветных цепочек и достигает высшей выразительности света и движения», — напишет позднее Матюшин в своих воспоминаниях[115].

---

[113] Йоханнес Доерло, личная беседа. — Национальный музей, Стокгольм, январь 2002 г. Йоханнес Доерло (Johannes Deurloo) в 1970-х годах изучал иконопись на горе Афон, в священном центре византийской иконописи, расположенном на одном из уединенных островов греческого архипелага. О связях византийского и русского православия см. Ouspensky, 1992, с. 207—285.

[114] Другими были Фолькманн (Volkmann), Бартельс (Bartels), Туртуаль (Tourtual), Лотце (Lotze), Майсснер (Meissner), Чермак (Tschermak) и Вундт (Wundt). Философская сторона этого вопроса, т.е. ощущения как залог «единства сознания» ("unity of mind"), изучалась Хербартом (Herbart), см. Helmholtz, 1925, т. III, с. 229—232.

[115] Матюшин, 1933—34. Цит. в переводе по Povelikhina, 1991, с. 95.

Панорамные, или «круговые», картины были очень популярны в XIX веке. Центральная перспектива была отменена ирландцем Робертом Баркером, который в 1787 году поместил зрителя в центр картины. Панорама (от греч. *pan* — всё и *horama* — зрелище) с ее круглой линией горизонта показывала «la nature à coup d'oeil» — «природу за один взгляд»[116]. Огромные цилиндрические панорамные холсты, изображающие 360-градусные пейзажи, демонстрировались в специальных зданиях, которые с легкостью разбирались и перевозились в следующий город[117]. В XIX веке панорамные картины путешествовали по всей Европе, так же как цирковые труппы и рыночные шуты, — круговые живописные холсты позволяли показать широкой аудитории экзотические ландшафты. В России, где огромные расстояния осложняли возможность путешествий, такие искусственные поездки в города вроде Берлина, Венеции, Парижа и Константинополя, были очень популярны. И наоборот, в 1900 году в Париже фурор произвела 950-метровая рулонная картина (движущаяся панорама), изображавшая города и станции, расположенные вдоль Транссибирской магистрали, причем зрители наблюдали за сменой пейзажей из окон настоящих купе железнодорожного вагона, что усиливало иллюзию реальности происходящего[118].

---

[116] Weber, 1993, c. 21.

[117] Заплатив за входной билет, зрители должны были пройти через темный коридор, чтобы их глаза привыкли к более тусклому освещению. Поднявшись по лестнице, они попадали на смотровую площадку, где оказывались со всех сторон окруженными картиной и испытывали впечатление как от нахождения на вершине холма, в центре ландшафта. Перед полотном размещались растения и чучела животных, которые не только скрывали раму картины, но и маскировали переход от трехмерности помещения к двухмерности картины. Потолочное окно было скрыто огромным тентом, который отражал свет, создавая ощущение естественного дневного освещения, см. Oetterman, 1995, c. 72—83.

[118] *Sehsucht*, 1993, c. 248—249.

На парижской выставке 1900 года Сегантини был представлен шестью живописными полотнами, написанными маслом, десятью работами на бумаге, а также панорамным полотном «Альпийский триптих»[119]. Над этим панорамным пейзажем кантона Энгадин в швейцарских Альпах Сегантини работал с 1896 года. Круговое полотно задумывалось как самая большая панорамная картина за всю историю живописи — она имела 22 метра в диаметре и 20 метров в высоту. Перед картиной должна была разместиться 16-метровая гора с высаженными на ней альпийскими травами и растениями. Зрители могли пройти 315 метров по тропинке, ведущей к смотровой площадке. *Faux-terrain* демонстрировал разнообразные аспекты жизни кантона, включая его геологическое строение, флору и фауну. Для усовершенствования иллюзии панорама была оснащена электрическими вентиляторами, гидравлическими приспособлениями и сопровождалась акустическими эффектами[120]. Поскольку Сегантини умер в 1899 году, «гезамткунстверк» панорамы «Триптих. Альпы» был не закончен, но Матюшин все же увидел три больших панорамных полотна — «Жизнь», «Природа» и «Смерть», общая длина которых составляла более десяти метров[121].

Как правило, авторы панорамных картин использовали академическую живописную технику. Однако Сегантини был исключением. Он принадлежал к итальянским символистам и отталкивался от творчества немецких романтиков Каспара Давида Фридриха и Филиппа Отто Рунге (последний был также теоре-

---

[119] Панорама «Триптих. Альпы» (*Alpentriptych*) выставлялась в Итальянском павильоне, см. *Segantini*, 1999, с. 204.

[120] *Sehsucht*, 1993, с. 192.

[121] *Il trittico della natura*, 1896—99. Левая часть, *La vita*, 190 x 322 см; центральная часть, *La natura*, 235 x 403 см; и правая часть, *La morte*, 190 x 322 см, масло, холст, Музей Сегантини, Санкт-Мориц (Швейцария).

тиком цвета)[122]. Для выражения своих возвышенных мыслей о природе и о единстве «человеческого» и «природного», трактованном в религиозно-символистском духе, Сегантини пользовался техникой, отчасти напоминающей, с одной стороны, открытую экспрессионистскую манеру Эдварда Мунка, с другой — пуантелизм Жоржа Сера: писал раздельными, волнообразными, насыщенными по цвету мазками. В языке его картин сочетались оптические иллюзии дополнительных цветов (культивированные импрессионистами) и новые визуальные находки черно-белой фотографии. Панорамная живопись в XIX веке развивалась параллельно с разработкой фотографических линз, что привело к появлению панорамной фотографии, или *panoptique*, — круговых фотографий с 360-градусной экспозицией. Поскольку и фотография, и круговые картины основывались на оптических новшествах, между ними зачастую усматривали связь. Например, Л.-Ж.-М. Дагер, один из пионеров фотографии, одно-временно работал художником по декорациям и руководил созданием живописной диорамы в Париже[123].

Сегантини, как и Матюшин, был музыкантом и искал образных соответствий между живописью и музыкой; как и Матюшин, он обнаруживал склонность к мистицизму и оккультизму. Еще одной возможной причиной повышенного интереса Матюшина к Сегантини была объединяющая их фотографическая деятельность. Матюшин заинтересовался фотографией еще на рубеже веков и оставался увлеченным фотографом-любителем до конца жизни. С

---

[122] Художник Ф.О. Рунге (1777—1810) опубликовал свой труд о цвете в 1810 году в Гамбурге под заглавием *FARBENKUGEL oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in Zusammenstellungen der Farbe*; в этой работе он создал трехмерный цветовой порядок — шар, добавив черный и белый цвета к двухмерному цветовому кругу. См. также Stromer, 1997.

[123] Daniels, 1993, c. 36.

помощью фотоаппарата он продолжал исследования в области зрения с целью усиления восприятия цвета в круговом периметре: от расширенного зрения через «мертвый» глаз фотоаппарата и «живой» цвет — к живописному полотну.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видно из названия «Не искусство, а жизнь», Матюшин приписывал своей работе способность участвовать в повседневной жизни и изменять ее. Он хотел расширить природные способности человеческого механизма восприятия и усовершенствовать его и эти новые возможности представил в форме «расширенного зрения». Цвет был для него и основой мировоззрения, и методом, и целью, а «Справочник» — способом их выражения.

Во всех своих рассуждениях, затрагивающих вопросы синестезии, Матюшин пытался примирить различные аспекты физики, физиологии с реакциями воспринимающего субъекта. Он использовал данные экспериментальной психофизиологии и психологии восприятия, в основном полученные в Германии в XIX веке (и до сих пор составляющие основу наших сегодняшних знаний о цветном зрении). «Расширенное зрение» не было ограничено различными функциями глаз, но включало и другие органы чувственного восприятия. Чтобы объединить эти различные аспекты зрения, расширенные за счет других чувственных модальностей, в Свомасе и ГИНХУКе была разработана специальная программа тренировки. «Расширенное зрение» отличалось от синестезии: обоняние и вкус, традиционно включаемые в определение синестезии, были заменены на корковые процессы, что указывало на значимость связи между телом и мозгом. Понятие «расширенного зрения» раскладывалось на четыре уровня, начиная с осязания как базовой формы восприятия, продолжая слухом и зрением и заканчивая мышлением как наивысшим, четвертым уровнем пространственного восприятия.

Матюшин высказывал предположение о возможности путем тренировки объединить в зрительном аппарате человека возможности, которыми обладают различные животные, — например, острого зрения льва, ограниченного узким углом зрения, с широким углом зрения зайца, позволяющим с легкостью обнаруживать всякое движение. Результатом такой тренировки должна была стать способность видеть четкие контуры предметов, улавливать движение и в полной мере воспринимать цвета вне зависимости от условий освещения. Если это подразумевало тренировку сетчатки глаза, то в развитии «расширенного зрения» на следующем этапе глаза не использовались совсем.

Согласно матюшинскому манифесту *Зорвед*, особую ценность для художника представляют знания о зрительных центрах, расположенных в затылочной части коры головного мозга. Где-то именно в этой зоне, при расширении зрительного угла до 360° с соответствующими изменениями пространственного восприятия, которые, по всей очевидности, должны сопутствовать такому расширению, и происходит слияние всех потоков информации от органов восприятия. Матюшина в данном случае интересовали не ассоциации с чувствами и эмоциями, иногда используемые для описания цвета, а само восприятие. Он также стремился преобразовать непроизвольное объединение различных чувственных ощущений в сознательное действие — такая способность, по его мнению, могла бы стать наследственной и передаваться от поколения к поколению.

«Расширенное зрение» рассматривалось в качестве следующего этапа эволюции взаимодействия человека и окружающей среды, на котором зрительные впечатления интегрированы в их пространственное окружение. Программа «расширенного зрения» включала в себя понятие большого зрительного поля, вплоть до 360 градусов, которое более полно соответствовало бы реальным обстоятельствам наблюдения, а также другие факторы, имевшие значение для художественной практики. Другими аспектами, еще более усложнявшими

проблему цветового оформления, считались движение воспринимающего субъекта и изменяющиеся условия освещения. Эти проблемы должны были решаться посредством тренировки, подробную программу которой Матюшин разработал совместно со своими ассистентами. Для этого он воспользовался результатами научно-исследовательской работы таких признанных на международном уровне ученых, как Герман фон Гельмгольц, Йоханнес фон Криз и Петр Петрович Лазарев, но сама идея создания программы тренировки для расширения и усовершенствования природных возможностей нашего зрительного аппарата принадлежала исключительно ему одному. Он в первую очередь интересовался процессом изменения восприятия, тогда как сам объект восприятия мог и не изменяться.

Что нам сегодня известно о цветном зрении? Результаты современных исследований в области восприятия говорят о том, что важнейшими функциями зрения являются улавливание движения, формы, цвета и трехмерности. Мы также знаем, что взаимодействие этих функций, а также усиление *связей между ними* сопряжены со сложнейшими процессами, и что зона коры головного мозга, в которой фиксируется максимальное повышение активности процессов при зрительной стимуляции, — это затылочная зона. Эти данные совпадают с тем, что Матюшин утверждал еще несколько десятилетий назад в тексте «Справочника», хотя у него и не было технических возможностей для того, чтобы доказать свои гипотезы с той точностью, что доступна исследователям сегодня. Однако, поскольку я являюсь историком искусства, оценка состоятельности исследований Матюшина в области зрения находится за пределами моей профессиональной компетенции. Но стоит отметить, что на вопрос о природе связи между плотью и душой человека — темы, представлявшей огромный интерес для Матюшина, — правдоподобного ответа найти не удалось ни ему, ни кому-либо из наших современников.

КУЛЬТУРА

6. ЕЩЕ ДО ПОКРЫВАЛА МАЙИ

Художники всегда были рыцари, поэты, и пророки пространства, во все времена — жертвуя всем, погибая, открывали глаза и учили толпу видеть скрытую отъ нея великую красоту мира.

М.В. Матюшин
«О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme"», 1913

Вот я стою на голой земле — голову мне овевает бодрящий воздух, она поднята высоко в бесконечное пространство [...]. Я становлюсь прозрачным глазным яблоком; я делаюсь ничем; я вижу все; токи Вселенского Бытия проходят сквозь меня; я часть бога или его частица.

Р.У. Эмерсон. «Природа», 1836[1]

В предыдущей главе представлены в основном те аспекты «расширенного смотрения», которые связаны с физиологическими процессами физического тела.

[1] Ральф-Уолдо Эмерсон «Природа» (пер. А.М. Зверева. — Эстетика американского романтизма. М.: *Искусство*, 1977, с. 181—182 (*Nature* вышла в США в 1836 году). Поэт-романтик и пантеист Р.У. Эмерсон (1803—1882) был главой трансценденталистов в США и под влиянием классического немецкого идеализма и фурьеризма создал колонию в сельской местности. Пользовался большой популярностью в России.

Именно на таком «телесном» подходе сконцентрировано внимание автора в «Справочнике». Однако за пределами этой публикации скрывается целый мир идей, о котором мы и поговорим в разделе «Культура» и в этой главе, в частности. Здесь нам могут оказаться полезными те мысли Матюшина, которые он высказывает в других своих сочинениях и которые также важны для понимания его подхода к цвету.

Хотя Матюшин работал вплоть до 1934 года, значительная часть его идей была сформулирована уже в первые пятнадцать лет XX века. И в этой главе речь пойдет о дореволюционных концепциях цвета, развивавшихся параллельно с его теорией. Мы рассмотрим, как и в какой мере эти концепции влияли на формирование взглядов Матюшина. Мы затронем вопросы, не нашедшие подробного освещения в «Справочнике», но во многом определившие направление его деятельности в предреволюционные годы. Мы проанализируем духовную сторону «расширенного смотрения» и проясним некоторые моменты, связанные с нематериальной стороной цветов. Здесь же речь пойдет об интересе Матюшина к учениям восточной философии, о которых в России зачастую впервые узнавали благодаря теософам.

Решающую роль для понимания теории цвета Матюшина играют два понятия, не нашедшие, однако, подробного освещения ни в «Справочнике», ни в других сочинениях: «органическая культура» и «пространственный реализм». Тот факт, что Матюшин полагал эти понятия чрезвычайно важными, подтверждается и придуманными им самим названиями, которые он дал своей мастерской в Свомасе в 1918—1921 годах, — «Мастерская пространственного реализма», и возглавляемому им в ГИНХУКе и ГИИИ в 1923—1929 годах отделу — «Отдел органической культуры». Понятия «пространственный реализм» и «органическая культура» следует, таким образом, понимать как в целом определяющие деятельность, которая велась в лабораториях цвета Матюшина. Во многих

своих текстах Матюшин даже использовал термины «органическая культура» и «пространственный реализм», не считая нужным давать какие-либо пояснения, поскольку их значения казались ему очевидными. В предшествующих главах мы уже рассмотрели некоторые связанные с «органической культурой» идеи, которые позволяют проникнуть в суть матюшинской фундаментальной концепции цвета. В настоящей главе мы подробнее поговорим о «пространственном реализме», который может указать нам путь к пониманию метафизического в рассуждениях Матюшина.

Фундаментальная проблема, лежащая в основе любой теории цвета, — ей будет уделяться существенное внимание как в настоящей, так и в последующих главах, — связана с попыткой найти ответ на вопрос, *где же на самом деле в пространстве находится цвет*. По-видимому, он где-то витает, но где именно — сказать сложно. Соотносится ли кусок ткани со своим цветом так же, как небо — со своим? Эта тайна ставит в тупик ученых на протяжении многих веков. Иные утверждают, что красный цвет помидора не более является частью помидора, чем боль от пореза ножом — частью этого ножа. Однако по крайней мере одно различие между болью и цветом мы знаем на собственном опыте — боль мы чувствуем в своем теле, а цвет, как нам кажется, находится *где-то вне нас*[2].

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ МАТЮШИНА

Будучи человеком своего времени, Матюшин, естественно, ставил вопрос по-другому. Как и многие его современники (например, деятели Баухауса или

---

[2] О формах появления цвета см. Katz, 1935. О «цвете-как-мы-его-воспринимаем» см. Maund, 1995, с. 5, и далее.

группы «Де Стайл»), Матюшин пытался объяснить природу цвета, приписывая ему наличие как материальной, так и нематериальной характеристики. В своем эссе о кубизме и «высших измерениях» Матюшин утверждал, что «Чувство пространства или интуиция пространства есть самая основная сила ума»[3]. Это утверждение свидетельствует о его увлеченной приверженности концепции цвета как явления, имеющего место в пространстве между воспринимающим субъектом и объектом восприятия, подтверждения чему мы находим и в других текстах, при жизни Матюшина так и не напечатанных[4].

В своем предисловии к «Справочнику» Мария Эндер говорит, что художественная и научная работа Матюшина была обусловлена «пространственным реализмом». Здесь «пространственный реализм» означает понимание изобразительных искусств как «пространственной культуры»[5]. К «пространственной культуре», или, как часто называли это левые художники, к «пространственным искусствам», относятся живопись, архитектура, скульптура, графика, дизайн, фотография, театр и др. Пространственные искусства не чужды формализма, поскольку формальные пространственные характеристики (включая цвет, форму и композицию) являются общими для разных видов искусства. И именно благодаря этим характеристикам можно достичь синтеза искусств[6].

Новое зрение = новое сознание

Максимальное зрение сделает доступной совершенно другую действительность — новый «простран-

---

[3] Матюшин, 1913, с. 31.

[4] Матюшин, 1916—20, 1933—34 и 1976а.

[5] Эндер, 1932, с. 6—7.

[6] Понятие пространственных видов искусства было одним из наиболее актуальных в дискуссиях, которые велись в 1920-е годы в ИНХУКе в Москве и в ГИНХУКе в Ленинграде.

ственный реализм». Итак, как же достичь высшей действительности? При помощи «расширенного смотрения», считал Матюшин. В некоторых текстах он даже утверждал, что «широкое смотрение — средство для широкого сознания»[7]. Как мы видели в предыдущей главе, Матюшин создал программу тренировок, направленную на раскрытие каналов связи между разными центрами органов чувств в человеческом мозге и тем самым на развитие нового вида восприятия. Эта программа предполагала повышение уровня осознания человеком тех процессов, которые протекают в его организме автоматически. Предполагалось, что те обучаемые, что успешно справятся с упражнениями, приобретут способность использовать возможности «межощущений» по собственному желанию. Тренировка, или *культивация* органов тела и чувств, должна была вывести человека на новый путь — к новому сознанию, которое можно было бы изменять и в конечном итоге полностью преобразовать таким образом, чтобы видеть действительность такой, какова она на самом деле: к новому *пространственному реализму*. В своих неопубликованных воспоминаниях Матюшин писал: «Мы все, незаметно для себя, делаемся или бритвой или топором. Эти состояния регулируются сознанием»[8].

Матюшин отталкивался от индуистской традиции йоги, согласно которой процесс обучения протекает во всем организме одновременно. В эссе «Опыт художника новой меры» в качестве примеров средств достижения поставленной им цели Матюшин приводит медитацию и йогу. Он был убежден, что путем наблюдения, медитации и йоги художник сможет достичь такого состояния, в котором ему откроется мир

---

[7] Например, в последнем тексте, т.е. в послереволюционной части его автобиографии. — Матюшин, 1933—34, глава «Академия художеств».

[8] Там же.

«без границ и делений». Упражнения позволят объединить все окружающее, «переднее и заднее», и «не запоминать, а учиться видеть затылком, теменем, висками и даже следами ног, так же как йоги у индусов учат дышать не одними легкими, а всеми частями тела»[9]. По мнению Матюшина, в конечном итоге эти упражнения могут привести и к более глобальным результатам: «Глубинное сознание освобождает — раскрепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к маняшим точкам цветности и формы. Через внутреннюю сосредоточенность мир видимый входит во всю раму нашего глаза до самого предела целый»[10].

Как мы уже говорили, Матюшин причислял мышление к типам чувственного восприятия и полагал его одним из основных элементов «расширенного смотрения». В том, что в свой вариант синестезии Матюшин включает и сознание, сказалось влияние учений восточной философии. В буддизме и индуизме, например, единство тела и сознания считается необходимым условием для истинного понимания окружающего мира. Это означает, что человек уже проник сквозь «иллюзию» мира и научился видеть «неприкрытую действительность». Взаимодействие органов чувств приведет человека к «дверям восприятия» (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание и сознание-разум), за которыми перед ним как «шестикратное понимание» откроется «дхарма», или путь к «фундаментальной истине».[11]

Пантеизм

В Петербурге перед Первой мировой войной среди интеллигенции были весьма популярны пантеис-

---

[9] Матюшин, 1976а, с. 186.

[10] Там же, с. 183. См. также Справочник, 1932, с. 12—13.

[11] Эти рассуждения о буддизме основаны на информации из Encyclopaedia of Phenomenology, 1997, с. 85—90.

тические настроения. Притом что некоторые русские футуристы, — например, Владимир Маяковский, — подобно футуристам итальянским[12], вполне обнаруживали приверженность урбанистическим мотивам, многие другие, и среди них Гуро и Матюшин, выражали двойственное отношение к «городу» или даже не признавали его[13]. Тяготея к органической целостности и синестетическому единству, они примыкали к некоему неоформленному, ориентированному на природу течению, возникшему из идей немецкого романтизма и русского символизма[14]. (Течение могло считаться вполне интернациональным — похожие настроения были тогда у таких разных людей, как Франц Марк, Пит Мондриан, Миколаюс Чюрленис.) Несмотря на свою принадлежность к лагерю футуристов[15], Матюшин не отвергал ассоциирующихся с символизмом идей, — и вообще русские футуристы во многом разделяли символистский образ мыслей[16]. Конечно, Матюшина и Гуро привлекало не декадентство ранних символистов, а пантеизм младших — например, художников, участников выставки «Голубая Роза» во главе с Павлом Кузнецовым, учи-

---

[12] О Маяковском и городе — см. Bjumager-Jensen, 1977, с. 170—188.

[13] Городской аспект русского футуризма обсуждается в Björnager-Jensen, 1977. В Tillberg, 1992b, высказана противоположная точка зрения и, наоборот, подчеркивается органический аспект мировоззрения Гуро. О сходствах и отношениях с итальянскими футуристами — см. *Futurism & Futurisms*, 1984.

[14] Исследование о начальном этапе русского футуризма — см. Markov, 1968, с. 1—28. Однако в результате мифологизации личности Гуро, в которой активную роль сыграла она сама, в тексте книги много ошибочных данных, касающихся ее биографии. Многие из этих вопросов были с тех пор разрешены, см. особенно Зоя Эндер, 1994 и 1986.

[15] О Матюшине-футуристе — см. Markov, 1968.

[16] Интересные рассуждения о влиянии символизма на русский футуризм — см. введение в Bowlt & Matich, 1996, с. 1—14.

вшимся у Виктора Борисова-Мусатова, или поэтов — Андрея Белого, Вячеслава Иванова[17]. И в целом можно сказать, что в формировании матюшинских взглядов на мир и, следовательно, в его понимании цвета решающую роль сыграли символизм, футуризм и теософия.

Теософия

В это же время восточные философские учения, религии и оккультизм пользовались в России большой популярностью; моду на них принесли и теософы и антропософы. Теософское общество было основано в США и Индии русской эмигранткой Еленой Петровной Блаватской (1831—1891). И теософия, и антропософия были запрещены в России, частично в связи с их пантеистическим характером, не приемлемым для Русской православной церкви[18]. Последователь Блаватской Рудольф Штайнер, основатель собственного — антропософского — движения (различиями в этих двух концепциях, понятными из разницы их названий, мы в данном случае можем пренебречь и в дальнейшем употреблять термины как взаимозаменяемые), тоже был популярен в среде русской интеллигенции, и многие приверженцы его идей ездили на его лекции в Хельсинки, куда из Петербурга можно было добраться на поезде за несколько часов[19]. Эклектичная космология теософов сочетала в себе священные тексты буддизма и индуизма, мистических верований,

---

[17] Я развиваю эту мысль в докладе «Елена Гуро: художник, поэт и пантеист. Санкт-Петербург — Карельский перешеек 1877—1913», представленном на симпозиуме «Пейзажи Балтийского моря в литературе и искусстве» (симпозиум проводился в Готландском университете в Висбю 28 ноября — 1 декабря 2002 года).

[18] О теософии и России — см. Maria Carlson, 1993, особенно с. 77, 114—128, 249—252.

[19] О Рудольфе Штайнере в России — см. Magnus Ljunggren, 1982.

гностицизма, неоплатонизма, древнего и современного западного оккультизма, а также сведения, черпавшиеся из естественных наук, археологии, медицины и эволюционистских теорий. Это привлекало разносторонне ориентированных русских символистов и футуристов, стремившихся достичь синтеза искусств.

10 мая 1920 года Матюшин был избран членом теософской организации Петрограда — Вольной философской ассоциации «Вольфила»[20]. С 1919 по 1924 год, когда эта организация была распущена официальным указом, распространявшимся на все оккультистские движения, в «Вольфиле» устраивались лекции и дискуссии для аудитории до тысячи человек, главным образом для художников, писателей, философов, деятелей науки, уже знакомых в той или иной мере с теософией или антропософией. Лекции были посвящены философии символизма, неоплатонизму, собственно антропософии, культуре — например, «Городу Солнца» Кампанеллы, идеям цикличности культуры Освальда Шпенглера[21]. При вступлении в «Вольфилу» Матюшин прочел лекцию «Художественный опыт нового пространства», где говорил о том, как достичь слияния с вселенским сознанием, — об эволюции от примитивного одномерного человека к высшему уровню, на котором обитает «четырехмерный человек»[22].

---

[20] «Протокол № 5 заседания Совета ВФА». — РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 5. № 13. Л. 6; «Список действительных членов ВФА». — РО ИРЛИ. Ф. 474. № 567. Л. 1. О лекции Матюшина «Художественный опыт нового пространства» сообщается в «Отчете о деятельности ВФА за 1920—21 гг.». — РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 5. № 11. Лекция упоминается также в письме Иванова-Разумника Константину Эрбергу от 9 мая 1921 года. — РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 5. № 8. Л. 46. Я хочу поблагодарить Владимира Белоуса за предоставление этой архивной информации. Членство Матюшина в «Вольфиле» упоминается также в Carlson, 1993, с. 242, № 9.

[21] Для ознакомления с «Вольфилой» — см. Белоус, 1997.

[22] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 30.

Именно эта лекция, прочитанная в «Вольфиле», позднее была переработана в уже упоминавшееся эссе «Опыт художника новой меры», оконченное в 1926 году, но впервые опубликованное за границей только в 1976 году. Развитие темы привело к включению в текст эссе описания человеческого зрения, которое изначально было «одномерным», но в конечном итоге могло стать «четырехмерным». Способность видеть определенное число «измерений», писал Матюшин, автоматически отражается в искусстве. Так «примитивное» одномерное египетское искусство с изображениями «в абсолютном профиле» переходит в «двухмерную» греческую скульптуру и произведения голландских портретистов (за исключением Рембрандта) с их крошечными вселенными изолированных «монад» и приводит в конечном итоге к «пространственному реализму» как высшей форме искусства. «Пространственный реализм» возникает, по мнению Матюшина, восприняв лучшее от других течений в искусстве и синтезировав их все. Технику достижения интенсивности цвета изобрели импрессионисты, динамизма — итальянские футуристы, а идею скрытой действительности, находящейся за пределами непосредственно видимого, отстаивали символисты. Кубисты же сформулировали новую доктрину «четвертого измерения», одновременно отображая в картинах и глубину, и время[23].

Тезисы Матюшина обнаруживают явное сходство с основными теософскими идеями: и Матюшин, и теософы описывают вселенную как состоящую из слоев разных «плоскостей» или «измерений», топологически расположенных друг над другом в рамках организованной снизу вверх иерархии. Чем выше поднимется человек по этой иерархической "лестнице",

---

[23] Матюшин, 1976а, с. 163—175, и Матюшин, 1913. Описание исторического шикла, лежащее в основе работы Матюшина, напоминает «Феноменологию духа» Гегеля (1807).

тем лучше будет его карма (конкретное земное воплощение).

Лекция заканчивалась описанием того, каким четвертое измерение представляется человеку, чувства которого утонченны. «Для него небо не раскрашенный голубой краской полог вечности, а постоянно безначальная — безвечная глубь»[24]. Такова «настоящая» действительность. Но чтобы увидеть ее, необходимо овладеть навыками «расширенного смотрения», что составляло, как нам известно, важную часть ГИНХУКовских исследований Матюшина. Цель Матюшина состояла в том, чтобы увидеть четвертое измерение *в цвете*.

Ниже я опишу предложенный Матюшиным путь к достижению идеальной высшей действительности, которую можно обнаружить, по его словам, когда «Покрывало Майи» сорвано. Люди с обычным, не натренированным зрением могут видеть лишь поверхность действительности, которая мешает нам узнать «истинную действительность».[25] Пользовавшийся в ту пору большим влиянием на умы индийский гуру Свами Вивекананда (1863—1902) объяснял, что понятие «Майя» («иллюзия» в переводе с санскрита), одно из центральных понятий философии индуизма, состоит в том, что мы — нормальные, «физические» люди, живущие на земле, — вводим себя в заблуждение, веря, что мир явлений существует в действительности, тогда как это не что иное, как «космическая иллюзия»[26]. Матюшин предполагал, что такое новое зрение приведет нас «к новой видимости», в которой все, что мы видим, будет равняться «новому мироопределению»[27].

---

[24] Матюшин, 1976а, с. 186—187.
[25] Там же, с. 172—173.
[26] Swami Vivekananda, 1907/1962, т. V, с. 266, и далее.
[27] Матюшин, 1976а, с. 175.

Теософские интересы Матюшина ни в коей мере не противоречили его энтузиазму по отношению к революции, которую он восхваляет в своей автобиографии[28]. Пантеизм и космическая эволюция как проявление духовного абсолюта вполне увязывались для него с процессами, происходящими в реальной жизни и направленными на повышение качества образования и условий жизни для пролетарских масс. Хотя Матюшин состоял в «Вольфиле» и многие идеи, несомненно, почерпнул в этом кругу, теософия в его текстах никогда не упоминается прямо. Он даже не признавал лидера антропософов Рудольфа Штайнера[29].

Матюшин упоминает два источника термина «расширенное сознание». Первым была книга «Сверхсознание и пути к его достижению» Михаила Лодыженского, опубликованная в Петербурге в 1911 году (второе издание — 1912 год)[30]. Вторым — «Tertium Organum» Петра Успенского[31].

---

[28] В 1918 году он придерживался учений теософов и в то же время принимал участие в оформлении празднования 1 мая. — Матюшин, 1933—34, глава «Мысли об искусстве»

[29] Матюшин прочел в «Вольфиле» лекцию, о чем упоминает в своем исследовании деятельности «Вольфилы» антропософ Андрей Белый, — «Вольная философская ассоциация». — Новая русская книга, Берлин, 1922, № 1, с. 33. Андрей Белый присутствовал на лекции Матюшина и высказал вслух идею о том, что между теорией «расширенного смотрения» Матюшина и идеями Штайнера существует связь, но Матюшин счел это неприемлемым. — Харджиев, 1976, № 3, с. 156.

[30] Матюшин упоминает имя Лодыженского в недатированном письме Спандикову. ГРМ. Ф. 121. Оп. 48. Ед. хр. 2. Харджиев подтверждает, что источником теории «расширенного смотрения» был Лодыженский, но затем ошибочно утверждает, что Матюшин «начал разрабатывать собственную систему живописи «расширенное зрение»», перепутав, таким образом, метод «расширенного смотрения» с живописной системой «пространственного реализма». — Харджиев, 1976, с. 132.

[31] Матюшин, 1913, с. 25.

Михаил Лодыженский

Лодыженский пишет о двух способах достижения «сверхсознания»: во-первых, о теософских путях и в том числе об индуистской раджа-йоге и, во-вторых, об опыте русской православной традиции аскетизма — *подвижничестве*. Он заявляет: «Не то было бы сознание у того же человека, если бы он кроме того черпал свои впечатления непосредственно из мира иного, чем физический, из сфер более тонких и познавал бы эти сферы органами иными, чем наши пять чувств, если бы он мог развить в себе особое зрение, которым ощущал бы иные видения»[32]. Такое сознание находится за пределами нашего обычного сознания, продолжает Лодыженский, и «поэтому мы и называем его *Сверхсознанием* или *Расширенным Сознанием*» (курсив оригинала). Лодыженский говорит, что использовал термины, «которые применяет в своих сочинениях А. Безант»[33]. Анни Безант (1847—1933), так же как и Чарльз Лидбитер, речь о котором пойдет ниже, была в числе последователей Блаватской и в течение многих лет возглавляла теософское движение. В своей книге «Теософия и новая психология» Безант описывала «видения мистиков и святых, ясновидения Иога и развитого оккультиста». Это, — продолжает Лодыженский, — такие люди, которые все познают «в вещих сновидениях и в наиболее высоких состояниях человеческого сознания», которое в конечном итоге есть лишь «проникание в физический мозг вибрации высших миров, воспринятых высшими телами человека»[34]. Эти высшие, лучшие сферы или условия сознания называются «астральными», «ментальными» и «духовными»[35].

---

[32] Лодыженский, 1912, с. 5.
[33] Там же, с. 6.
[34] Там же, с. 5.
[35] Там же.

Путь к достижению такого сознания, по мнению Лодыженского, состоит в занятиях раджа-йогой, описанию которых он посвящает целую главу. Целью занятий являлось достижение состояния «сверхсознательности — состояние известного экстаза»[36]. Этого состояния «сверхсознательности», *samadhi* на санскрите, мог достичь тот, кто «культивирует особые состояния сознания», при которых человек становится господином своей «мысленной воли» и добивается «воли над телом» силой желания, — что кажется невозможным для сознания обычного человека[37]. Источниками информации о раджа-йоге для Лодыженского стали индийские сутры Патанджали и тексты Свами Вивекананды. И те и другие были переведены на русский язык еще до Первой мировой войны[38]. Помимо индийских источников о «высшем сознании», Лодыженский также ссылается на греческую и русскую традиции православного монашества и на русского «мистика-философа» Владимира Соловьева[39].

Насколько я понимаю, «видения», о которых говорит Лодыженский, вызываются в первую очередь

---

[36] Лодыженский, 1912, глава XII.

[37] Там же, с. 14 и главы X—XII.

[38] Свами Вивекананда «Философия йоги: Лекции о раджа йоге, с включением афоризмов (сутр) Патанджали» (Сосница, 1906), «Бхакти йога» (1914), «Кама йога» (1913) и «Джнана йога» (1914).

[39] Лодыженский, 1912, с. 6—12. Ссылаясь на греческую традицию, Лодыженский упоминает «Добротолюбие», сборник текстов на 3000 страниц в пяти томах, где представлены истории из жизни и молитвы православных аскетов и апостольских мужей, овладевших «расширенным сознанием». Там же, с. 8. Тексты восходят к IV—XV векам и были собраны в XVIII веке двумя монахами, Св. Никодимом и Св. Макарием Коринфским, для монастыря Святой горы Афон и опубликованы в Афинах в 1782 году. Первое издание этих греческих текстов на славянском языке появилось в 1793 году. Возможность расширения сознания интересовала также и Льва Толстого, и он обсуждал этот вопрос при встрече с Лодыженским в своем имении Ясная Поляна в год своей смерти.

эмоциональным, ментальным и мистическим экстазом. Конечно, в своем поиске метода достижения «расширенного сознания» Матюшин почерпнул многое из этих источников, — но ими не ограничился.

Гиперпространство Петра Успенского

Книга Успенского «Tertium Organum»[40] вышла в том же 1911 году, что и сочинение Лодыженского. В эссе «О книге Метценже-Глеза “Du Cubisme”» (1913) Матюшин прямо ссылается на нее: «я позволяю себе в виде предпосылки обратиться к некоторым страницам интересной книги “Tertium Organum” П.Д. Успенского, в высшей мере подтверждающей многие положения новой фазы искусства — Кубизма и определения четвертаго измерения»[41]. И если Успенский сделал ходовым в России понятие «четвертого измерения» как «действительности гиперпространства»[42], то идея четвертого измерения в искусстве принадлежит именно Матюшину совместно с Гуро[43].

Перед Первой мировой войной Петр Демьянович Успенский (1878—1947) был одним из самых влиятельных русских философов-мистиков теософского направления. Он жил в Петербурге, и они с Матюшиным были знакомы лично.

---

[40] Успенский, 1911/1992, с. 85. Другие сочинения Успенского: «Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого» (1909), «Новая модель вселенной» (1914). Его «Четвертое измерение» и «Символы тарот» были напечатаны в журнале «Вестник теософии». Успенский порвал с теософией в 1914 году, но основные его сочинения к этому времени уже были опубликованы на русском языке. В 1915 году он познакомился с мистиком Георгием И. Гурджиевым и с тех пор неизменно называл себя его последователем. Успенский умер в Англии в 1947 году.

[41] Матюшин, 1913, с. 25.

[42] Henderson, 1983, с. 245.

[43] Матюшин, 1913, и Лившиц, 1933, с. 133.

Мировоззрение и теософов, и символистов было идеалистическим; и те и другие верили в метафизическую действительность, часто описываемую как «четвертое измерение». В конце XIX и начале XX века эта идея пользовалась в России большой популярностью. С 1919 года, когда появилась «Общая теория относительности» Эйнштейна, четвертое измерение стали все более связывать с категорией времени, но на рубеже веков в России оно ассоциировалось с понятием «гиперпространства». (Понятие гиперпространства впервые стало предметом исследований искусствоведа Линды Дарлайл Хендерсон в ее интересной книге «Четвертое измерение и неевклидова геометрия в современном искусстве»)[44].

Гиперпространственный вариант четвертого измерения представлял собой некое *место*, где и время, и физические законы, такие как всемирное тяготение, магнетизм и электричество, проявлявшиеся определенным образом на трехмерной земле, действовали иначе. Четвертое измерение в виде «гиперпространства» было другой онтологической действительностью, отличной от традиционного математического понятия четвертого измерения, тождественного понятию времени[45]. В книге «Tertium Organum» Успенский, рассуждая об эволюционном восхождении к четвертому измерению, приводит краткий обзор позиций других философов, мистиков и идеалистов — Платона, Парацельса, Мейстера Экхарта, Якоба Бёме, Эммануэля Сведенборга и прочих; о некоторых из них в России впервые узнали именно благодаря ему. Успенский популяризовал идеи, связанные с четвертым измерением, и сделал их общедоступными. Имея математическое образование и опыт работы в сфере журналистики, он сумел изложить положения оккультизма ясно и связно, благодаря чему они заинтересовали и художников, — например Матюшина.

---

[44] Henderson, 1983.

[45] Там же, с. 245.

Под влиянием «Tertium Organum» были написаны два текста Матюшина. Эссе «О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme"» наполнено цитатами из Успенского, а в статье «Опыт художника нового измерения», над которой Матюшин работал на протяжении большей части 1920-х годов, прослеживается очевидная связь с основными идеями Успенского, хотя в данном случае автор и не ссылается на его произведения[46].

В книге «Tertium Organum» Успенский описывает линию эволюционного развития: от примитивных животных, которые существуют бессознательно, в одном измерении и представляют собой «первую стадию» эволюции, до человека, пребывающего на «четвертой стадии», являющегося наиболее развитым из живых существ и способного к восприятию «четырехмерного пространства»[47]. Согласно Успенскому, наличный мир четырехмерен: в нем существуют три пространственных измерения и одно временное. Последующие измерения, находящиеся за пределами ограничений времени-пространства, существуют, но доступны лишь «сверхчеловеку», натренировавшему свое зрение так, что оно может вступать в контакт с «космическим сознанием»[48]. Перейдя на высшую, четвертую стадию или выйдя в «четырехмерное пространство», человек становится частью живого и мыслящего организма, имя которому земля. Таким образом, именно к этой пантеистической идее о земле как живом, мыслящем организме приводит книга Успенского, и именно это, согласно тезису Матюшина, изложенному в статье «Опыт художника нового измерения», сможет увидеть человек, овладевший «расширенным смотрением». Приобретаемые в конечном итоге зрительные способности откроют перед человеком новый «пространственный реализм».

---

[46] Матюшин, 1913, и Матюшин, 1976а.

[47] Успенский, 1911/1992, с. 233 и с. 238—241.

[48] Там же, с. 222.

Как видно из названия книги Линды Хендерсон, она строит свои рассуждения исходя из положений «неевклидовой геометрии». Однако, уделяя основное внимание математическим понятиям, она пренебрегает наиболее важными аспектами «четвертого измерения» Успенского, которые также были важны и для Матюшина: ею не рассматриваются четвертое измерение как пантеистическая, обладающая сознанием вселенная и возможность перехода от низких стадий развития к более высоким, возможность стать сверхчеловеком[49]. В работе Изабель Вюнше (1999) важность отсылок к природе и в целом ориентации на «природное» для Матюшина отмечается, но о цвете автор не упоминает.

Как следует из моего анализа, и Матюшин, и Успенский воспринимали четвертое измерение в пантеистическом ключе, но Матюшин вводил в свою концепцию категорию цвета — в качестве определяющего компонента.

---

[49] Обладающая сознанием вселенная в «Tertium Organum» Успенского имела множество источников. Например, рассуждения Ричарда Бека (Richard Beck) о «космическом сознании», Уильяма Джеймса (William James) о «плюралистической вселенной», «обладающая сознанием вселенная» Густава Фехнера, идеи Эрнста Маха (Mach) о связи между физическим и ментальным миром, Чарльза Хинтона об упражнениях, которые помогут достичь четвертого измерения, мысли Елены Блаватской из «Секретной доктрины» и «Разоблаченной Изиды», а также тексты других теософов — например, Джорджа Мида, Чарльза Лидбитера, Макса Мюллера, рассуждения математика Берна Риманна о переходе времени в пространство в четвертом измерении, математиков Яноша Больяй, Карла Фридриха Гаусса, Николая Лобачевского, а также различия между неевклидовой геометрией и метагеометрией, идеи Вильгельма Вундта об эмоциональном познании, Исаака Ньютона о «флюидах», Герберта Спенсера и Макса Нордау о мировом сознании, а также Артура Шопенгауэра о человеке как органе самосознания природы.

Ясновидение

Какими еще источниками информации пользовался Матюшин? В уже неодновратно упоминавшемся очерке «О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme" он цитирует Успенского: «Художник должен быть *ясновидящим*, он должен видеть то, чего не видят другие. И он должен быть Магом, должен обладать даром заставлять других видеть то, чего они сами не видят, и что видит он»[50] (курсив мой. — *М.Т.*). Как мы выяснили в предыдущей главе, зрение или, точнее, «расширенное смотрение» имеет принципиальное значение для понимания теории цвета Матюшина. И здесь в связи с цветом мы вновь обнаруживаем очевидную отсылку к теософии. Но Успенский в вопросы цвета подробно не вдавался. Говорили ли что-нибудь о цвете другие теософы? И если да, то повлияли ли каким-либо образом их мнения на то, как Матюшин понимал цветное зрение?

Но, прежде всего, что значит «ясновидение»? В словарях приводятся два значения слова. В первом значении — это мнимое качество, приписываемое некоторым людям, или людям, пребывающим в определенных «гипнотических состояниях», позволяющее умственно воспринимать предметы, находящиеся на большом расстоянии или недоступные зрению. Во втором — обостренное ментальное восприятие, сверхъестественная проницательность, а именно способность проникать в суть вещей, находящихся за пределами обычного восприятия. Во втором значении ясновидящим является любой человек, обладающий острым зрением, оптическим или ментальным, без каких-либо намеков на оккультизм. Мне кажется, что теософ Чарльз Лидбитер, о котором далее речь пойдет подробно, придерживается первого значения этого

---

[50] Матюшин, 1913, с. 28.

слова, тогда как в рассуждениях Матюшина используется и первое, и второе.

Мистик Чарльз В. Лидбитер (1847—1934), один из ведущих теоретиков теософии, использует первое значение слова «ясновидение», поскольку оно подразумевает гипнотическое состояние. Лидбитер был одним из теософов, оставивших содержательные описания зрения и цвета в терминах восхождения в системе иерархии измерений. Одна из ранних книг Лидбитера называлась «Ясновидение». Многие мысли о ясновидении он высказывает и в своей книге «Человек видимый и невидимый». Здесь ясновидящий рассматривается как человек, вступающий в контакт со все более тонкой материей, которая присутствует не только в «мире вовне, но также существует в человеке». Чтобы войти в контакт с высшей материей, «мы приводим в движение ментальную материю внутри нас, и мысль становится ясновидцу отчетливо видимой как колебание этой материи»[51].

Во вселенной Лидбитера, как говорится в «Человеке видимом и невидимом», «этажи» являются не местами, а скорее состояниями или условиями существования. Физическая стадия, где существуют животные и люди, представляет собой низшую из семи ступеней. Если низшая физическая стадия состоит из «грубой материи», то на «астральной» и «ментальной» ступенях материя делается все более тонкой — вплоть до трех стадий «нирваны». Разные уровни образуются колебаниями разной частоты. «Высокоразвитый ясновидящий» может видеть не только каждую из ступеней, которые составляют в некоторой степени «мир в себе»; он может видеть «целостность» всех этажей вместе. Ясновидящий — это человек, который обнаруживает внутри себя «силу отзываться на другую октаву из громадного диапазона возможных колебаний и таким образом становится способен видеть больше из

---

[51] Leadbeater, 1920, c. 14.

окружающего его мира, чем те, кто обладает более ограниченными способностями восприятия»[52]. Ни данные физического восприятия, ни минимально развитые чувства не дают достоверной картины действительности. «Физическому» человеку, находящемуся на низшем уровне развития, недоступны высшие уровни, но более высоко развитый человек может «настроиться» на соответствие более «низкой материи», которая вибрирует «в более низкой октаве»[53]. Астральное тело представляет собой двойника тела физического, но оно невидимо для обычного глаза, поскольку тоньше «грубой физической материи». Натренированный оккультист может видеть астральные тела других людей в виде облака из цвета и света. Такая «аура» показывает состояние здоровья человека, его чувства, характер и *карму* (доктрина в индуизме и буддизме, утверждающая, что совокупность действий, совершенных в прошлых жизнях, определяет настоящее воплощение).

«Астральный уровень» (иногда называемый четвертым измерением) можно воспринять при помощи ясновидения, при употреблении наркотиков, во сне или будучи сумасшедшим. На астральном уровне двойственная природа человека становится видимой людям с утонченными чувствами в виде сияния вокруг физического тела, причем его цвета более прозрачны и обладают «большей яркостью», чем цвета на физическом уровне. За пределами ступени нирваны, на двух высших стадиях, где материя столь утончена, что становится духом, цвета исчезают. По мнению Лидбитера, это происходит оттого, «что психические способности, которые уже развиты или находятся в развитии, выражаются цветами, находящимися вне видимого спектра, поэтому их невозможно изобразить известными нам физическими цветами»[54].

---

[52] Leadbeater, 1920, с. 19.
[53] Там же, с. 71—72.
[54] Там же, с. 86 и таблицы II и IV.

Способность видеть лишь материальный, физический мир — удел наказанных низкой или «плохой» *кармой*. Если настоящее воплощение плохое, оно несет в себе «ограничения физического мозга». Поскольку физический уровень является самым нижним, а физические ощущения ниже интеллекта, способности физического глаза также должны быть ограничены. Внизу на этих низких уровнях «цвет будет менее изыскан, менее ярок»[55]. Таким образом, параллельно тому, как физическое проявление цветов зависит от стадии/измерения, так и различные уровни дают разные оттенки (синий, желтый и т.д.).

Лидбитер утверждает, что цвета имеют различные *значения*. Различные эмоции, предполагает он, *выражаются* разными цветами. Чем ниже уровень, тем грубее и темнее цвет. Отрицательные эмоции выражаются темными коричневыми, красными, зелеными и серыми цветами, а также черным. Злость выражается алым, грех — серо-коричневым, ненависть и злоба — черным. Эмоции часто бывают «смешанными», или «не чистыми», так же как и цвета: малиновый с оттенком «коричневого, свойственного себялюбию» выражает «эгоистичную привязанность», тогда как чистый малиновый выражает чистую любовь. Если «цвет сияет и пронизан лиловым, речь идет о духовной любви к человечеству». К "хорошим" цветам относится желтый (интеллектуальность), голубой (благородный духовный идеал) и сине-лиловый (высшая духовность). Лидбитер верит в то, что «ментальные образы» находятся на более высоком уровне, чем «чувственная мысль», которая связана с физическим телом. И чем выше уровень, тем лучистее становятся цвета. Ментальные цвета больше напоминают «слабо светящийся огонь», чем цвет «в привычном значении этого слова»[56].

---

[55] Leadbeater, 1920, c. 71.

[56] Там же, с. 72 и с. 80—86.

Немногие избранные, уже достаточно просвещенные (например, последователи теософской доктрины), готовы к тому, чтобы подняться в высшие, духовные сферы, и могут начать прокладывать свой путь вверх от низшего физического или материального существования к духовному миру.

Лидбитер не уточняет, как именно достигается способность видеть высшие уровни, а тем самым и более тонкие колебания светящихся цветов. Механизм овладения ясновидением достаточно расплывчат и включает в себя «открытие» неких «внутренних глаз». Восхождение к высшим измерениям также представляет собой не очень понятный процесс, причем в какой-то момент он должен привести к «пробуждению», напоминающему явление спасения в религиозном смысле. Даже в главе «Как происходит эволюция человека» не содержится никаких четких ответов на эти вопросы. Лидбитер не пишет ни о физическом развитии глаза, ни о какой-либо конкретной программе упражнений. Изменения зрения происходят исключительно на ментальном уровне. Если здесь и имеет место физическая/физиологическая эволюция, то лишь в смысле перевоплощения, которое, как верили теософы, позволяет перейти в более высокое духовное состояние и, следовательно, получить способность видеть более светящиеся цвета.

НЕ ТОЛЬКО *ЧТО*, НО И *КАК*

Матюшин хотел подняться в высшую действительность четвертого измерения. Этого же хотели теософы. Но, как мы видели, теософов больше интересовало, *чего* именно надо стремиться достичь, а не *как* это сделать. Для Матюшина же темой размышления стало и это *как*.

Мы уже видели, что Лидбитер не проясняет пути восхождения к высшим возможностям на том или

ином конкретном уровне. Ему кажется, что достаточно не иметь злых (темно-коричневых или черных) мыслей для того, чтобы улучшить свою *карму*, в результате чего человек более или менее автоматически займет более высокое положение при следующем воплощении.

Успенский считал искусство «языком будущего», цель которого, через этапы от «ощущения» до «идеи», выражать «четвертую единицу — высшая Интуиция»[57]. Именно «искусство идет в авангарде психической эволюции». Но Успенский не дает ответа на вопрос о том, «в какие формы выльется развитие человеческих способностей». Однако он утверждает, что, без сомнения, именно различные «формы сознания», равно как и «способы выражения», «непрерывно эволюционируют»[58]. Он считал интеллект достаточным условием расширения разума; Георгий Гурджиев, его гуру, занимавшийся мистикой и йогой, критиковал такой подход, называя его односторонним и чересчур интеллектуальным[59]. Матюшину, нуждавшемуся в точке опоры при разработке своего физиологического или сенсорного метода, от Успенского, как и от других теософов, пользы было мало. Успенский не говорил о физических упражнениях, а ограничивался общими рассуждениями. При помощи расплывчатых терминов он выстроил абстрактную иерархию — от низших ощущений, привязанных к нашему миру, до высшего мира идей, соответствующих «эйдосам» неоплатонизма.

Таким образом, рассуждения Успенского, Лодыженского и Лидбитера строятся на первом значении ясновидения, характеризующем зрение как мистическую способность, связанную с молитвами, очищением, пробуждением и перевоплощением. Матюшин же

---

[57] Матюшин, 1913, с. 26—27, и Успенский, 1911/1992, с. 58.
[58] Успенский, 1911/1992, с. 58 и с. 238.
[59] См. Успенский/Ouspensky, 1987.

учитывает оба значения этого слова и говорит о мистически одаренном, но и оптически ясновидящем человеке с натренированным зрением, избавившемся от препятствий, мешающих видеть «настоящий мир». Матюшин хотел научиться видеть колебания, причем разработать для этого конкретный курс упражнений, а не полагаться на религиозное откровение или перевоплощение.

Те фрагменты эссе «О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme"», в которых Матюшин говорит о необходимости тренировать зрение, на самом деле — не что иное, как резюме идей Чарльза Хинтона, которые Успенский использовал в «Tertium Organum». То есть при первой же необходимости детального разъяснения процесса восхождения к высшим состояниям Матюшин прибегает к цитатам из Хинтона[60].

Гиперкуб — обучающая программа Чарльза Хинтона

В 1915 году, два года спустя после того, как статья Матюшина указала русским читателям на существование связи между искусством кубизма и четвертым измерением, на русском языке вышли два основных сочинения Чарльза Говарда Хинтона (1853—1907): «Четвертое измерение и эра новой мысли» (1888, второе издание 1900) и «Воспитание воображения и четвертое измерение» (1904, второе издание 1906)[61]. Тогда у Матюшина появилась возможность ознакомиться с этими сложными теориями на родном языке: Хинтон писал о вероятности достичь расширенного созна-

---

[60] Матюшин, 1913.

[61] Матюшин ошибочно считал англичанина Хинтона американцем. — Матюшин, 1913, с. 30; это же заблуждение унаследовал Харджиев — см. Харджиев, 1976, с. 132. Публикация книг Хинтона в 1915 году позволила Матюшину более основательно ознакомиться с его идеями — «Воспитание воображения и четвертое измерение» и «Четвертое измерение и эра новой мысли», обе изданы в Петрограде.

ния путем практических упражнений — а эта проблема занимала Матюшина более двадцати лет. В своей автобиографии, датируемой 1933—1934 годами, Матюшин, сетуя на то, «как мало еще развито наше пространственное воображение, как узко смотрит наш глаз» (что, по его мнению, приводит к неудовлетворительным результатам в живописи), признается, что на исследования физиологии зрительных процессов его вдохновили именно книги Хинтона[62].

Хинтона интересовали возможности усовершенствования зрения и, в конечном итоге, расширения сознания. Будучи по профессии математиком и физиком, математику он считал лишь теорией и потому «не равной в точности предмету», который она описывает[63]. Математику, полагал он, можно рассматривать лишь как интеллектуальную абстракцию, которая никогда не откроет таких возможностей, как практические упражнения. Таким образом, четвертое измерение должно восприниматься нашими чувствами, поскольку, «если мы не хотим иметь дело с пространственными формами непосредственно, но лишь оперируем их символами на плоскости, как в аналитической геометрии, — мы пытаемся получить представление о высшем пространстве при помощи символов других символов, и наша задача безнадежна»[64].

Хинтон противопоставлял свой метод кантовскому априорному восприятию пространства и времени как существующих в сознании предрассудков и, следовательно, постоянных «препятствий»[65]. Существование предметов *в действительности*, вне пределов наших способностей восприятия, есть «вещь в себе», а поскольку пространство есть понятие *априори*, воспри-

---

[62] Матюшин, 1933—34, глава «Елена Гуро. Союз молодежи».

[63] Hinton, 1906, c. v.

[64] Hinton, 1906, c. 68.

[65] Иммануил Кант, «Критика чистого разума» (1781), глава «Трансцендентальная эстетика», первый раздел.

нять «вещь в себе» невозможно. Эту проблему кантианства Хинтон предлагал решать путем изменения пространственных возможностей внутри сознания. Вместо теорий Гегеля, Фихте и Шеллинга необходимо сосредоточиться на идеях «истинных последователей Канта» — геометров Гаусса и Лобачевского, которые своими идеями «ознаменовали начало эры четвертого измерения». Согласно Хинтону, им удалось показать, что мы не ограничены измерениями высоты, длины и ширины, но можем постигать предметы за пределами этих трех измерений. Не нужно, утверждает Хинтон, воспитывать в людях ощущение и восприятие пространства как «некого покрывала, которое отгораживает нас от природы»[66].

С нашим «плохо устроенным оптическим аппаратом — глазом» мы видим предметы «деформированными». То есть то, как мы видим предметы, «обусловлено исключительно привычкой», проистекающей из нашего «несовершенного зрения». В своем эссе о кубизме Матюшин цитирует Хинтона: «Мы *видим* предметы искаженными. Но мы *знаем* их такими, какие они есть» (курсив мой. — *М.Т.*)[67]. Безусловно, опирающееся на теорию Канта хинтоновское понимание пространства стало для Матюшина важным источником идей, каковые легли в основу созданного в 1923 году манифеста «Зорвед»[68]. Как следует из значения слова «зорвед», и *зрение*, и *ведание* имеют одинаково принципиальную важность для «расширенного смотрения».

Поскольку наше восприятие кажется более досягаемым (просто потому, что оно — наше), чем время и пространство «где-то вне нас», Хинтон пытается

---

[66] Hinton, 1900, с. 7 и с. 2. Более подробное изложение идей Гаусса, Лобачевского и Больяй о четвертом измерении — см. также Hinton, 1906, с. 44—60.

[67] Матюшин, 1913, с. 31.

[68] Матюшин, 1923а.

воздействовать и повлиять именно на него. Как пишет Матюшин, идея Хинтона заключается в следующем: «прежде чем думать о развитии способности зрения в четвертом измерении, нужно научиться представлять себе предметы так, как они были бы видны из четвертаго измерения, т.е. прежде всего не в перспективе, а сразу со всех сторон, как знает их наше сознание»[69]. Хинтон, однако, сам понимал сложность такой задачи и признавался: «для того, чтобы удалось раскрыть глаза, необходима определенная тренировка»[70].

Хинтон утверждал, что единственный способ узнать что-либо о высшей материи заключается в самой материи. «Непосредственное исследование пространства приведет нас к знаниям о высшем пространстве»[71]. Познавать высшее пространство следовало шаг за шагом, все время «избегая» каких-либо «абстракций» и «метафизики» (подобные заявления встречаются в текстах многих мистиков из числа мною прочитанных). Хинтон был убежден, что, знакомясь со все более сложными объемами, мы сможем пойти вперед в своем развитии или «превзойти» «обычную» материю и прийти к «высшей». Поскольку представление о чем-либо, выраженное не в материальных терминах, «смутно и неопределенно», выражению «высшее пространство» он предпочитал термин «высшая материя»[72].

Расширить возможности зрения за пределами «обычных» способностей можно было при помощи конструкции из кубов, кульминацией которой должен был стать «гиперкуб», или «тессеракт», идея которого своим происхождением обязана американским математикам У. Стрингхэму и Х. Мэннингу. Тессеракт следует рассматривать как предполагаемый вид куба в

---

[69] Матюшин, 1913, с. 31.
[70] Hinton, 1900, с. 68.
[71] Там же.
[72] Там же, с. xiii—xiv.

четвертом измерении. Тессеракты служили примером «внешнего вида высшей материи», который должен был «позволить нашему разуму соприкоснуться с действительностью».

Тессеракт состоит из большого числа простых кубов. Преимуществом гиперкуба является его «внятная» и «очевидная» форма. Чтобы перейти от обычного, банального куба к гипертелу, необходимо поместить на каждый из углов еще по кубу. Тессеракт Хинтона состоял из 27 кубов, причем углы его всегда представляли собой простые кубы. Легко было самому изготовить такую фигуру, используя, например, набор кубиков «Сделай сам» (который можно было заказать в компании *Messrs. Swan Sonnenschein and Co.* на площади Патерностер в Лондоне) или же просто детские кубики, обклеенные белой бумагой[73].

В курсе упражнений первым шагом к познанию предмета была его визуализация. Идея заключалась в том, что, прежде чем увидеть предметы из четвертого измерения, что означало отсутствие какой-либо определенной точки зрения, необходимо было представить, как они могли выглядеть при взгляде на них со всех сторон одновременно. Достичь знаний о все более и более «высоких» пространственных отношениях, в которых все больше и больше деталей, можно было через осознание того, что важно, а что — нет, путем игнорирования тех деталей, которые обычно отвлекают на себя основную часть нашего внимания. Всеобъемлющий вопрос, касающийся четвертого измерения, Хинтон сформулировал следующим образом: «Что относится к кубу или кубику, или любой форме так же, как куб относится к квадрату?»[74]

Для нас особый интерес представляет *цвет* гиперкубов. Нас интересует функция цвета в кубической

---

[73] О системе гиперкубов/тессерактов Хинтона — см. Hinton, 1906, с. 122—202, и 1900, с. 29—34. О том, как их сделать, — Hinton, 1900, с. 101, и далее.

[74] Hinton, 1900, с. xiii.

системе, какими цвета кажутся в четвертом измерении, а также — если это возможно выяснить — какие изменения они претерпевают на пути к четвертому измерению.

Однако в рассуждениях Хинтона о кубах главной является проблема пространства, и речь о цвете заходит лишь в этом контексте. Как мы уже убедились, Хинтон считал, что кубическая форма может помочь нам расширить наши знания о ней со всех углов одновременно. Как мы уже видели, упражнения, направленные на развитие навыка отключения внимания от несущественных деталей, были обязательным этапом; в противном же случае восприятие таких сложных суперкубов оказалось бы невозможным. В системе Хинтона при первых шагах к постижению четвертого измерения достаточно неокрашенных кубиков, но в конечном итоге цвета становятся обязательными для схватывания и удерживания сложных последовательностей наблюдений. По мере того как возрастало число простых кубов, составляющих тессеракт, за каждым кубом должны были закрепиться свой цвет и свое название. Изначально одноцветный гиперкуб раскрашивался, чтобы обучающийся мог лучше ориентироваться в структуре тессеракта, — поскольку практические упражнения были направлены в том числе и на развитие навыка оперирования большим числом деталей. Цвета должны были обозначать местонахождение различных участков и границ кубов, или, говоря словами Хинтона: цвета несут в себе «номенклатуру точек, линий, граней и твердого содержимого» тессеракта[75]. Цвета необходимы, поскольку они позволяют «однозначно воспринимать и называть каждый участок куба»[76].

Таким образом, окраска использовалась в кубах Хинтона лишь для того, чтобы сделать более понят-

---

[75] Hinton, 1906, c. 142.

[76] Hinton, 1900, c. 103.

ным строение гиперкуба. Выбор цветов значения не имел. В идеальном мире все, безусловно, будет выглядеть совершенно иначе, но пока что «эти цветовые названия используются, конечно, просто как обозначения, при этом совсем не имеется в виду, что предмет действительно окрашен»[77]. Следовательно, цвета играют лишь роль «обозначений», которыми пользуются для того, чтобы называть каждый участок куба. Однако принцип обозначения и используемые цвета произвольны. По чистой случайности участок между кубами «Веспер» и «Идус» окрашен в «цвет темного камня», «шоколадный» и «серовато-зеленый» цвета[78]. С той же степенью вероятности там могли бы быть «темно-малиновый», «лотосовый», «бурый» и «квакерский зеленый», как в «кубе Плювиум». Поэтому цвета используются не затем, чтобы проиллюстрировать их изменение в процессе перехода из «третьего» в «четвертое измерение», а лишь затем, чтобы показать, какие свойства они сообщают фигуре, выявить расположение различных плоскостей и участков куба, т.е. чтобы облегчить восприятие геометрической формы. Таким образом, заявление Хинтона о бесполезности попыток восприятия за пределами «обширной системы символов» не находит здесь своего отражения[79]. Для Хинтона важнее всего форма, а цвет выступает не более чем ее смиренным слугой. Цвет подчинен форме, и мы не можем ничего узнать о том, что происходит с цветом в высших измерениях. Хинтон не говорит о возможности изменения внешнего вида цветов при переходе их из третьего в четвертое измерение. Ни слова не сказано и о вероятных изменениях цветов в иных измерениях.

---

[77] Hinton, 1906, c. 152.

[78] О цветовых обозначениях кубов — см. Приложения в Hinton, 1900, c. 195—230.

[79] Hinton, 1900, c. 18.

Неужели же сам Хинтон мог всерьез верить в то, что с помощью предложенных им упражнений можно научиться видеть «четвертое» или «высшее измерение»? Скажем так, ему хватило скромности признать, что «все попытки зрительно представить четвертое измерение тщетны»[80]. Можно вспомнить, что и кубы, и цвета лишь *представляли* высшую действительность, — и именно это оказалось наиболее спорным, когда речь зашла о цветах. Хинтон связывал эти «возбуждающие моменты» прежде неизвестных явлений с четырехмерным пространством и считал их результатами, которых ему самому не удалось добиться. Но, по его мнению, время таких результатов должно было скоро наступить, поскольку трехмерная эра уже «прошла», а четырехмерная была уже «открыта». Тем не менее, писал он, «эту корону» «кому-то еще предстоит завоевать»[81]. Кто-то другой должен был выяснить, как изменяется зрительное восприятие цветов при переходе в «высшие измерения».

Увлекшись идеей создания курса упражнений для глаза и ума, Матюшин продолжал работать над этим до конца своей жизни. Во многом, и Матюшин осознавал это, его поддерживали работы Хинтона. В «Опыте художника новой меры» (1926) Матюшин высказал новаторскую идею о возможности постижения эйнштейновского пространства-времени при помощи нового способа смотрения. Матюшин понимал, что «современные ученые [...] Минковский, Эйнштейн, Планк смело бросают мысли, сбивающие спокойную уверенность человека в совершенстве его познания и воспринимающих пространство органов и центров»[82]. Этот текст Матюшин создавал в то же время, когда работал над «Справочником», — в 1920-е го-

---

[80] Hinton, 1906, c. 207.
[81] Hinton, 1900, c. 7.
[82] Матюшин, 1976а, с. 160.

ды. Публикация этой статьи планировалась в составе отдельного издания, в которое должны были войти и статьи сотрудников других отделов Государственного института художественной культуры[83].

Продвинуться далее можно было лишь путем дальнейшей тренировки глаз. Проект был многообещающим, и его включили в курс упражнений по развитию зрения, использовавшийся в Лаборатории цвета и формы. Свое «скромное мнение» об этом начинании Матюшин выразил в этой же статье: «Наука смотреть и познавать приведет к совершенно новому мироопределению»[84]. Интерес Матюшина к идеям Хинтона позволяет предположить, что он верил в возможность совмещения в нашем восприятии предмета, «каким мы его знаем» и «каким мы его видим», и в возможность достижения полного понимания любого предмета со всех точек зрения одновременно, или, другими словами, — знания о цветной кантовской «вещи в себе».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хотя в «Справочнике» зрительные процессы описаны лишь с точки зрения анатомии и физиологии, а речь о цвете идет лишь в контексте советов по оформлению, не следует ни в коем случае считать, что Матюшина интересовали исключительно эти аспекты цвета и зрения.

В настоящей главе мы взглянули на духовную подоплеку данной проблематики и попытались истолковать «пространственный» аспект цвета. Мы коснулись темы матюшинского увлечения учениями восточной

---

[83] «Мир как беспредметность» и «Введение в теорию прибавочного элемента» К. Малевича, «Пространственные построения в картинах Ренессанса» Н. Пунина. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 59. Л. 15.

[84] Матюшин, 1976а, с. 168.

философии, о которых в России зачастую узнавали благодаря теософам. С последними Матюшина роднило убеждение в том, что мир разделен на различные «стадии» развития или «измерения», и в том, что, изменив свое восприятие мира, можно по этой лестнице подняться на высшую ступень.

В лабораторной работе Матюшин постоянно пытался найти новый путь к пониманию пространства. Эта идея стала основным элементом его мировоззрения и, следовательно, его философии цвета.

Матюшин хотел увидеть «четвертое измерение» в полном цвете. И для этого ему требовалось выйти за пределы семантики цвета. Матюшина в большей степени интересовали сами цвета, феноменология их появления. Вдохновленный идеями Ч.Г. Хинтона, Матюшин увидел возможности изменения способностей человеческого мозга к восприятию пространства в тренировке зрения. Боясь, подобно Хинтону, зайти в тупик чистой теории, т.е. попасть в ситуацию обозначения символов другими символами (как в математике или семантике), Матюшин стремился объединить теорию и практику. При этом он не сводил цвет к символу, лишь *говорящему о* цвете, но не *являющемуся непосредственно цветом.*

И Успенский, и Хинтон заявляли о необходимости расширять сознание; Матюшин же, судя по его сложнейшим ГИНХУКовским экспериментам, кажется, воспринял их призыв буквально. Как мы видели, Успенский интересовался возможностью расширения границ человеческого разума, но лишь в интеллектуальном плане. Матюшин избрал предложенный Хинтоном метод расширения сознания — путь развития чувств или, точнее, зрительного восприятия, предпочтя этот способ интеллектуальному направлению Успенского. Однако Хинтон не пошел далее общих рассуждений. Цвет для него все равно оставался символом.

Из текста Матюшина «Опыт художника новой меры» мы понимаем, что важная роль в его курсе упражнений отводилась медитации и йоге. Новое сознательное смотрение должно было привести к развитию пространственного интеллекта. Подобная повышенная осведомленность была частью «расширенного смотрения», которое должно было позволить людям «воспринимать то, что находится за покрывалом Майи», «настоящий» мир. Чтобы достичь иного понимания пространства, сотрудники Отдела органической культуры занимались культивацией органов тела. Расширенное зрение должно было сделать доступной абсолютно другую, «высшую» действительность — новый «пространственный реализм». И способность видеть этот другой мир, таким образом, должна была появиться в результате обостренного восприятия.

Согласно буддистским верованиям, единство тела и разума открывало путь к «нескрытой действительности». И чувства, и разум фигурируют в манифесте Матюшина «Зорвед». В отличие от теософов, Матюшину было важно развить у человека способность видеть лучше уже в этой жизни; он не разделял идей о пути к спасению, которым могут следовать лишь немногочисленные избранные. Матюшин, как истинный социалист, подчеркивал, что любой член общества, включая и нас с вами, может достичь высших измерений путем выполнения практических упражнений.

«Расширенное смотрение» должно было дать всеохватывающее восприятие того, что я бы назвала цветной вещью в себе, находящейся в четвертом измерении. «Пространственный реализм» представлял собой иную действительность, доступную созерцанию лишь сведущих наблюдателей. А поскольку наиболее доступными зрительному восприятию становились именно цвета, цвет был одновременно и способом достижения высшей действительности, и воплощением «пространственного реализма». «Пространственный

реализм», таким образом, становился сочетанием множественности точек зрения кубизма, т.е. одновременной видимостью всех сторон предмета, и кантовской вещи в себе, написанной цветами, выбор которых был обусловлен тщательными наблюдениями природы и исследованиями в лаборатории цвета.

7. ЦВЕТНАЯ ВСЕЛЕННАЯ

С открытием явления радиоактивности к числу известных нам видимых лучей добавилась еще одна группа лучей, и мы вынуждены вновь признать, сколь ограничены наши знания об окружающем нас мире.

Мария Кюри
«Радий и радиоактивность», 1904

Энергия, которая через деятельность наших глаз вызывает появление цветов, есть свет.

Вильгельм Оствальд
Farbenfiebel, 1916

Коммунизм есть Советская власть
плюс электрификация всей страны.
Ленин, 1920

В настоящей главе речь вновь пойдет о существовании цвета в пространстве. В предыдущей главе мы перечислили источники и авторов идей, вдохновивших Матюшина на исследование «нематериальной» стороны зрения. В этой главе мы рассмотрим, каким образом Матюшин-исследователь пытался определить местонахождение цвета в пространстве и как Матюшин-художник пытался перенести эти цвета на холст.

Как художника и музыканта, не чуждого к тому же мистическим идеям оккультизма, Матюшина завораживала тайна цвета — она завораживала многих ху-

дожников. Однако от прочих он отличался уже тем, что, не будучи ученым по образованию, на протяжении более десяти лет вел кропотливые лабораторные исследования зрительного восприятия. Это было, по существу, научной задачей: путем беспрестанных наблюдений расширить границы того, что считалось на тот момент видимым, а следовательно, и доступным изображению.

ПРЕВРАЩЕНИЕ НЕВИДИМОГО В ВИДИМОЕ

В конце XIX — начале XX века был сделан ряд ошеломительных открытий, полностью изменивших представление людей о вселенной. Электромагнитные волны, взаимосвязь массы и энергии, дуализм природы света (свет является одновременно и частицей и волной), радиоактивное излучение — все это привело к тому, что люди вдруг осознали, что мир заполнен невидимой энергией — волновыми процессами, увидеть которые человек не способен. В это же время экспериментальные психологи (эта отрасль науки появилась в середине XIX века на стыке с физиологией) провели анатомический анализ организма человека и обезьяны, что позволило найти объяснения многим до тех пор неизвестным явлениям функций организма и органов чувств. Возможно, эти объяснения не удовлетворили бы рядового физиолога сегодня, однако в то время в развитии науки это был огромный шаг вперед[1].

В темноте цвета не видны, писал Вильгельм Оствальд в своей книге *Farbenfiebel* («Основы цвета»), вышедшей в 1916 году и затем несколько раз переиздававшейся. За несколько лет до этого, в 1913 году, в Лейпциге вышла в свет работа Оствальда *Der ener-*

[1] Valberg, 1998.

getische Imperativ, которая в том же году появилась в Петербурге в русском переводе — «Энергетический императив». Оствальд, как уже говорилось, был и физиком, и теоретиком цвета, а потому, в духе своего времени, заменил старое понятие «материя» на современное «энергия». Из приведенной в эпиграфе цитаты видно, что он указывал на обязательность наличия света для появления цветов. Предположение Оствальда о том, что вселенная состоит из сложной сети связанных между собой форм энергии, вызвало в России большой интерес. В 1921 году в ИНХУКе — Институте художественной культуры в Москве — состоялась лекция, посвященная идеям Оствальда об образованной энергией вселенной[2].

Интерес к невидимым, «скрытым» сторонам природы был огромен, и многие художники стремились выразить эту «невидимость» языком абстракции. В первые послереволюционные годы эти поиски новых художественных средств выразительности совпали с потребностью пришедших к власти большевиков в новом языке искусства и общения. Искусство, наука, политическая власть, электричество — все это, вместе взятое, должно было привести к новой революции, которая позволит, по сути, сделать невидимое видимым.

В традициях эпохи Просвещения — а марксизм во многом отталкивался от этих традиций — свет воспринимался как победа над тьмой. В ранние годы советской власти свет городов противопоставлялся деревенской темноте, как в буквальном, так и в метафорическом смысле; Ленин, с почтением относящийся к технике вообще и к электричеству в частности, строил на этот счет фантастические проекты. Об этих

---

[2] Согласно Düchting, 1997, с. 60 и с. 63, сноска 14, в 1920-х годах Оствальд посещал московский ИНХУК. Однако источники, на которые ссылается Düchting (Brendel, 1986, и Loers, 1991), не подтверждают этого.

проектах, учитывая крайнюю отсталость России, фантаст Герберт Уэллс писал, что Ленин словно «поддался, в конце концов, утопии — утопии электриков». И действительно, его устремления были утопичны. Границы соседних государств должны были исчезнуть, и электрические сети понесли бы свет коммунизма товарищам, братьям и сестрам, по всему миру. В 1918 году был даже составлен план по объединению электросетей Восточной Сибири и США и создан план ГОЭЛРО — Государственный план по электрификации России, полностью финансируемый правительством[3].

За всем этим в известном смысле стояло стремление видеть то, что до сих пор было невидимым, — желание, объединявшее ученых, художников, коммунистов и оккультистов. При этом многие художники авангарда были убеждены в том, что они обладают пророческими способностями, позволявшими им изображать то, что недоступно глазам других. В своем эссе о кубизме Матюшин пишет: «Художники всегда были рыцари, поэты и пророки пространства»[4].

Эфир

Как и многие его современники, Матюшин верил в существование невидимого вещества — не воздуха, не вакуума, не материи, но *эфира*, в котором и происходят «колебания». Именно их он хотел научиться видеть, для чего разработал в 1920-х годах программу тренировки[5].

---

[3] Об электрификации России как утопии см. Stites, 1989. Цитируется в переводе по H.G. Wells, 1921, с. 135. Интересно, что с ГОЭЛРО сотрудничал священник Павел Флоренский.

[4] Матюшин, 1913, с. 25.

[5] Матюшин использует такие слова, как *колебания, волны, вибрации*, — ср., например, Матюшин, 1916—20. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 20 об. — 21 от 1926—1927 гг.

Теория эфира, всерьез изучавшаяся учеными-натуралистами XIX века, представляет собой явный пример теории, находящейся на грани науки и псевдонауки, — теории, в которой переплетаются знания и воображение, а представители разных дисциплин играют в свои игрушки и строят замки из песка. Все необъяснимое относили к этой бесплотной субстанции. Люди еще не побывали в космосе, но жили мечтами о таких путешествиях.

Излагаемые ниже сведения об эфире взяты главным образом из книг Эдмунда Уиттекера «История теорий эфира и электричества» (1910/1951)[6] и «От Евклида до Эддингтона» (1949)[7]. Средневековые мистики и алхимики верили, что эфир является мистическим веществом, сама речь о котором может идти лишь посредством языка алхимии и герметических загадок. Считалось, что эфир находится между «нижним» и «высшим» пространствами и является своего рода проводящей средой для разного рода энергий и динамических сил. В течение долгого времени в теории эфира искали ответы на целый ряд неразрешимых иначе физических вопросов. Эфир наделялся взаимно противоречивыми свойствами: с одной стороны, он «разрешал» волнам света очень быстро перемещаться, а с другой — замедлял, словно жидкость, движение планет. Философы-натуралисты семнадцатого и восемнадцатого веков полагали, что эфир, в котором распространяется свет, представляет собой нечто среднее между газом и эластичным флюидом (т.е. одновременно прозрачен и упруг), что он способен проникать сквозь твердые тела, заполняя собой все межпланетное пространство. Ученые верили в вещественность эфира — но почему же человек не мог увидеть его?

---

[6] Книга недавно вышла на русском языке: Э. Уиттекер. История теорий эфира и электричества. Современные теории 1900—1926 гг. Издательство РХД, 2004.

[7] См. Whittaker, 1949 и 1951.

Некоторые лучи видны глазу, другие — нет (вспомним, как Ньютон при помощи призмы разделял солнечный луч на цвета спектра). В начале XIX века в связи с этим были сделаны два важных открытия. В 1800 году английский астроном Уильям Гершель обнаружил, что тепловой эффект цветов спектра увеличивается от фиолетового к красному, причем это же правило действует и за пределами видимого спектра. А в 1802-м немецкий физик Иоганн Риттер, исследуя с помощью призмы химическое действие на хлорид серебра различных участков светового спектра, установил, что почернение хлорида серебра возрастает при движении от красного к фиолетовому участку спектра и становится максимальным за его пределами. Так в солнечном спектре были обнаружены излучения, получившие названия инфракрасного и ультрафиолетового, и было установлено существование участков спектра «эфирных» колебаний, невидимых обычным глазом, однако со всей очевидностью отвечающих за протекание природных процессов. Но если при распространении излучения за пределы видимого спектра обнаруживаются невидимые цвета, не означает ли это существования и невидимых «теней» всех цветов, отбрасываемых одновременно во всех направлениях?

Образы соединенных сил

В XIX веке не раз делались попытки привести к общему знаменателю и описать в рамках одной теории свойства разных видов колебаний в твердых, жидких и газообразных веществах. В качестве такой примиряющей материи рассматривали эфир; он считался той средой, в которой распространение света поддавалось физическим объяснениям, вплоть до 1920-х годов. В это время на научной сцене появился физик Джеймс К. Максвелл, создавший теорию, в которой электрические и магнитные силы были объединены в понятие единого электромагнитного поля, предсказанного еще

в 1830-х годах М. Фарадеем. Максвелл обнаружил, что свет (и видимый, и невидимые ультрафиолетовые и инфракрасные лучи) представляет собой электромагнитные волны. С его «Трактата по электричеству и магнетизму» (1873), обозначившего теорию электромагнитного поля, началась, по сути, революция в естествознании, ознаменованная такими вехами, как, например, блестящее экспериментальное обнаружение Генрихом Р. Герцем (1888) предсказанных Максвеллом электромагнитных волн, открытие радиоактивности А.А. Беккерелем (1896) и формулирование Альбертом Эйнштейном «Общего принципа относительности» (1919). Если прежде фундаментальные физические взаимодействия (гравитация, магнетизм, электричество) считались не связанными между собой, то теперь появились контуры целостной теории, в которой разнообразные проявления этих полей могли быть описаны с единых позиций в терминах — поля, колебания, волны. Вдруг оказалось возможным объяснить явления, раньше относимые к мистическим, например невидимое инфракрасное излучение, примыкающее в спектре видимого света к красному цвету, или невидимое ультрафиолетовое, обладающее меньшей частотой, чем фиолетовый цвет, который еще воспринимает человеческий глаз. С осознанием электромагнитной природы света началась «эра электричества». Венский физик Стефан Турнер вывел науку о свете в разряд основных естественных наук первой половины XX века[8]. Изучение света способствовало созданию теории относительности Эйнштейна, и оно же сыграло не последнюю роль в развитии атомной физики. Согласно квантовой теории, сформулированной Эйнштейном и Максом Планком в 1905—1923 годах, свет можно рассматривать и как

---

[8] Для следующего далее описания света и электричества с точки зрения естественных наук я использовала Thurner, 1999, Kaku, 1994, и March, 1970/1996.

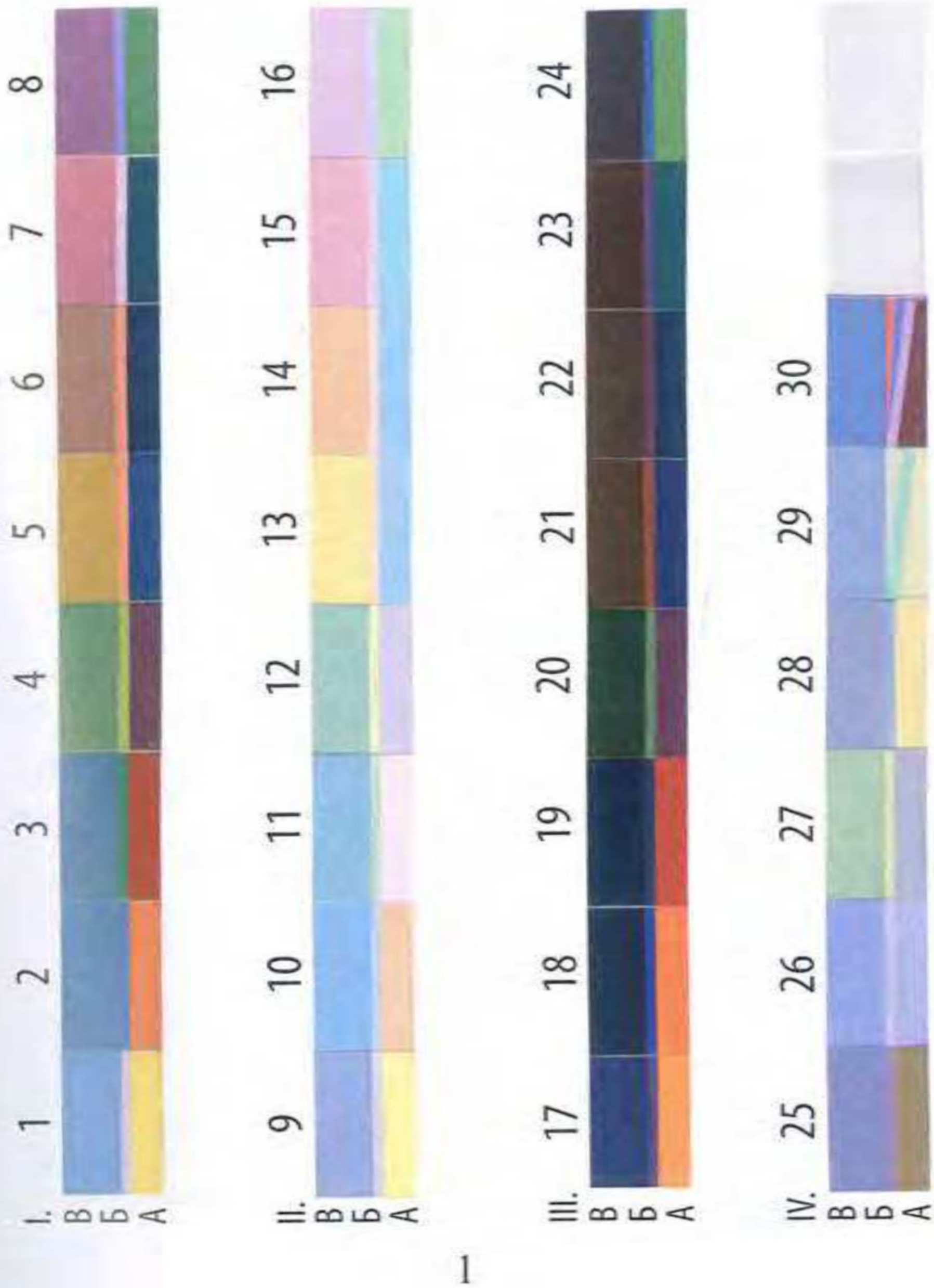
материю, и как энергию, или, другими словами, в качестве волны или частицы. С тех пор наука о свете ушла далеко вперед (лазер, голограммы и т.д.). Но учитывая стоящую перед нами задачу описания мира Матюшина, мы остановимся на состоянии этого раздела науки в первой трети XX века.

Произошедшие открытия ставили под сомнение популярную в XIX веке гипотезу существования эфира как среды, в которой распространялись световые и звуковые колебания: на эту гипотезу во многом опиралась тогдашняя физика. Тем не менее необходимость объяснить происходящие во вселенной процессы по-прежнему приводила к появлению противоречивых идей и путаных толкований фактов. Звуковые волны, колебания в которых, как еще в 1817 году установил Томас Юнг, происходят в том же направлении, что и распространение, — это продольные волны. Продольные волны возникают в воздухе или в воде и, предположительно, могли возникать и в заполняющем всю вселенную эфире — необычайно «тонкой» жидкости или газе. В эфире же, предположительно, распространялся и свет. Эксперименты Френеля (1821), связанные с поляризацией света, подтолкнули его к выводу, что свет не подобен звуку, что колебания в световой волне поперечны направлению ее распространения. Но только в твердых телах могут распространяться поперечные волны! Так эфир приобрел совсем странные свойства — неощутимая, но твердая и заполняющая все пространство субстанция, при этом не влияющая на движение в ней тел. В частности, наблюдения за движением Земли явно противоречили гипотезе такого эфира.

Только к 1920-м годам[9] концепция эфира утратила явную научную актуальность, — впрочем, в повседневном сознании, всегда достаточно инертном, она еще какое-то время оставалась в ходу. Но естествен-

---

[9] Whittaker, 1949, c. 86—111.



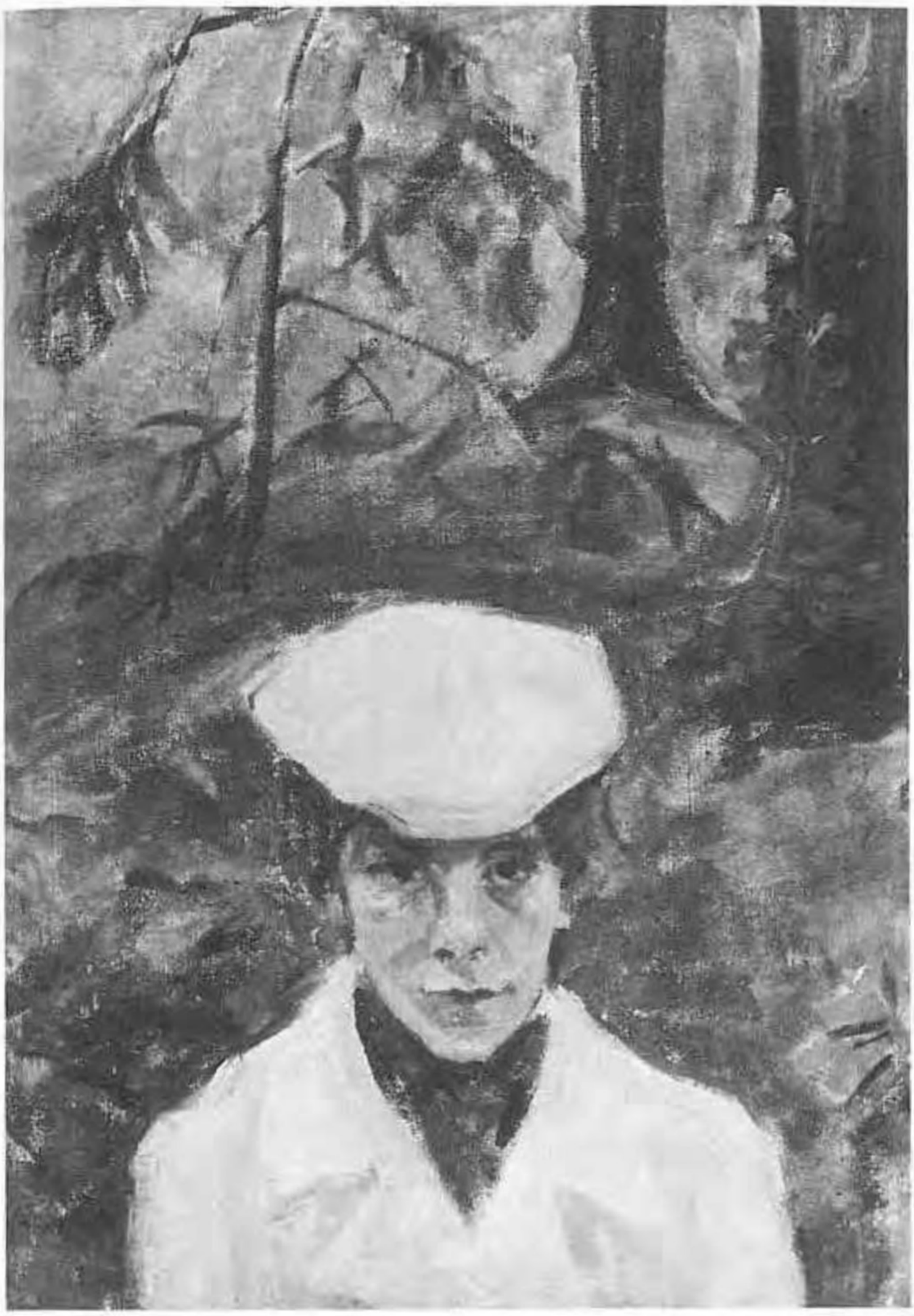
1

Цветовые таблицы «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Москва, Ленинград, 1932.

“

2

М.Матюшин. Автопортрет. 1910. 49,5 x 33 см.
ГМИ СПб Гос. Музей Истории Города СПб.



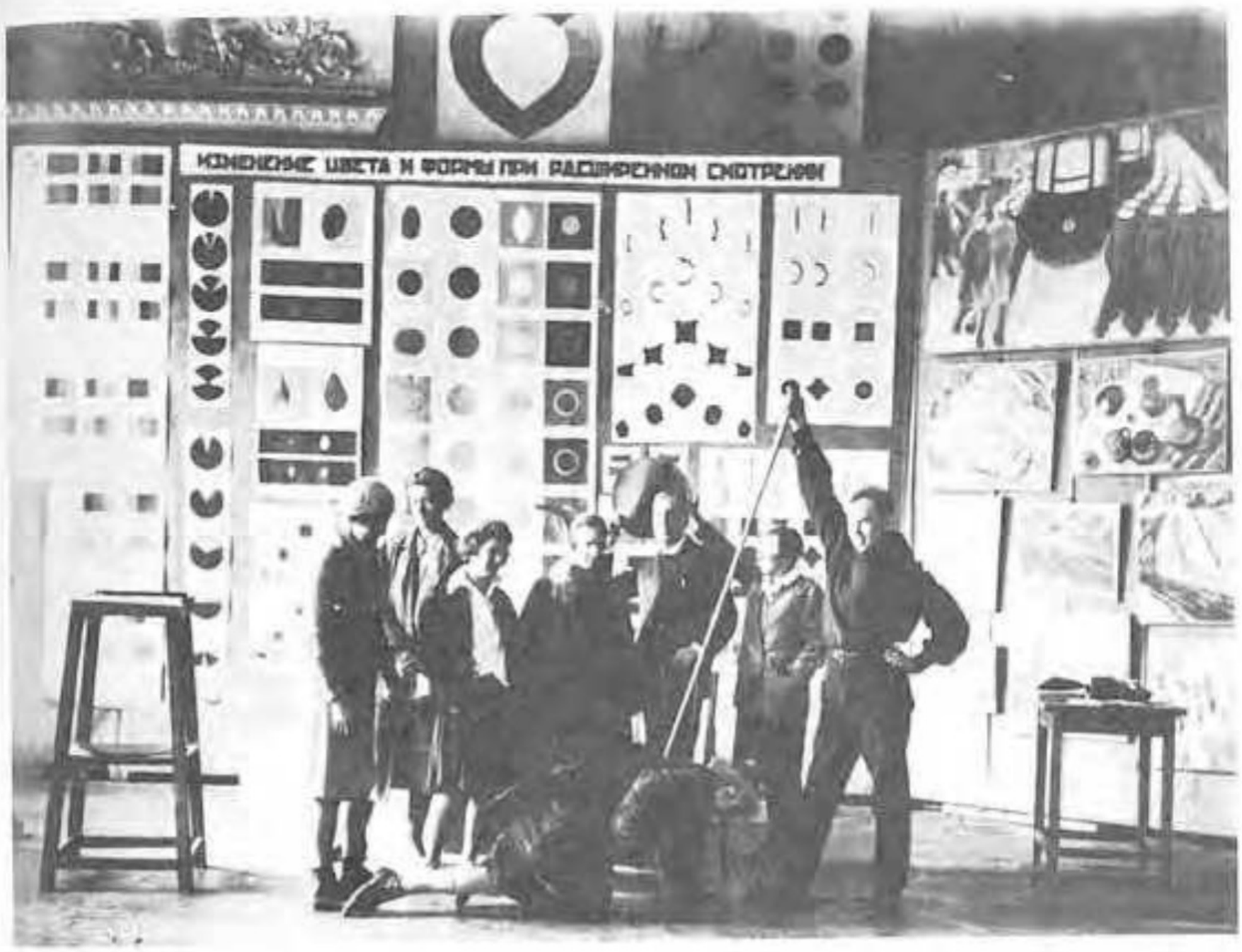
3

Портрет Е.Гуро работы М.Матюшина, 1910.
Масло, холст на картоне. 74 х 50, 5 см. ГРМ, СПб.

”

“

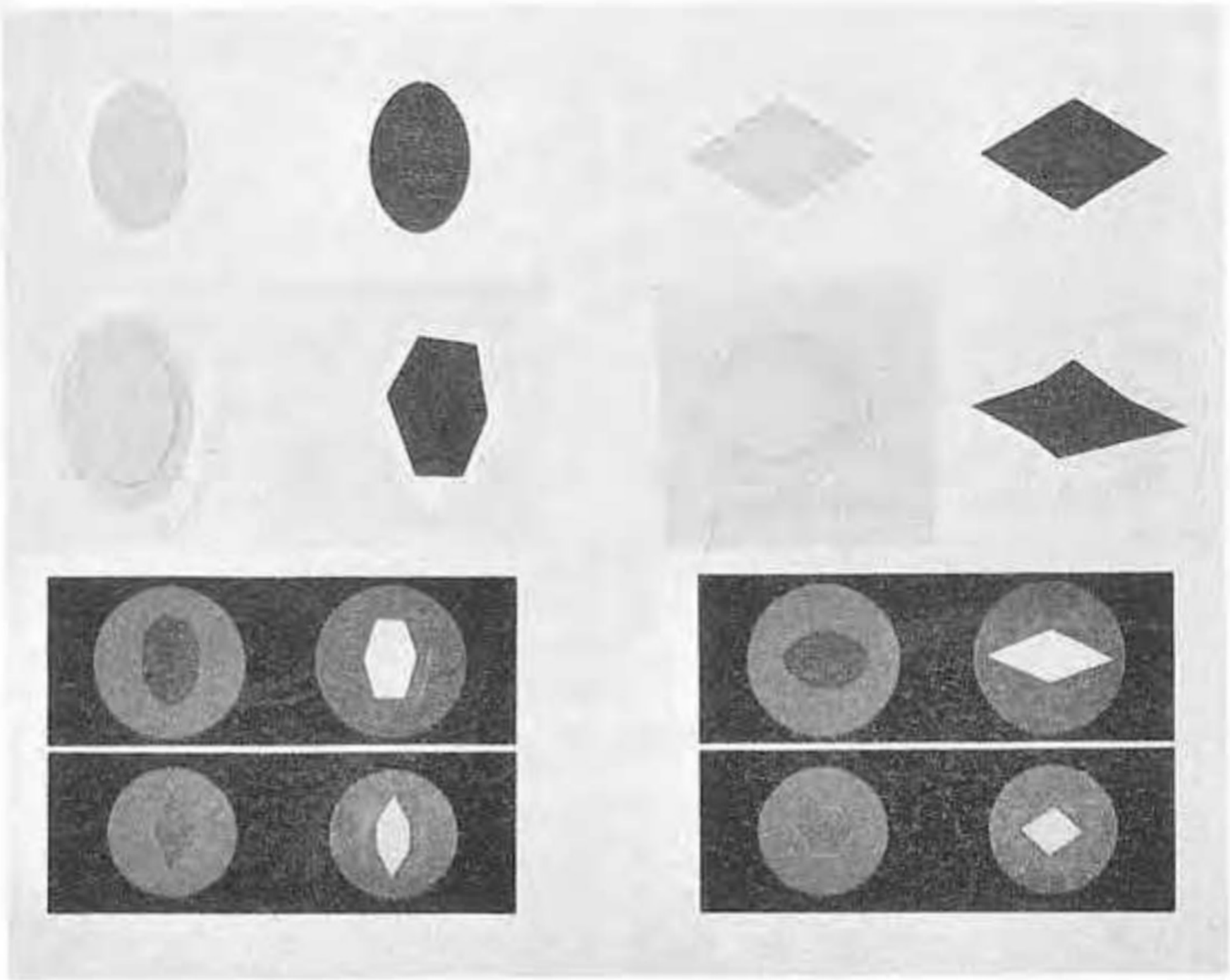
Матюшин со своими студентами. Первая выставка дипломных работ Отдела органической культуры, ГИНХУК, лето 1924 г. Слева направо: Михаил Матюшин, Юрий (Георгий) Эндер, Николай Гринберг, Ксения, Мария и Борис Эндеры.



Участники выставки «КОРН» («Коллектив расширенного наблюдения»), 1930. Надпись на стене: «Изменение формы и цвета при расширенном смотрении».

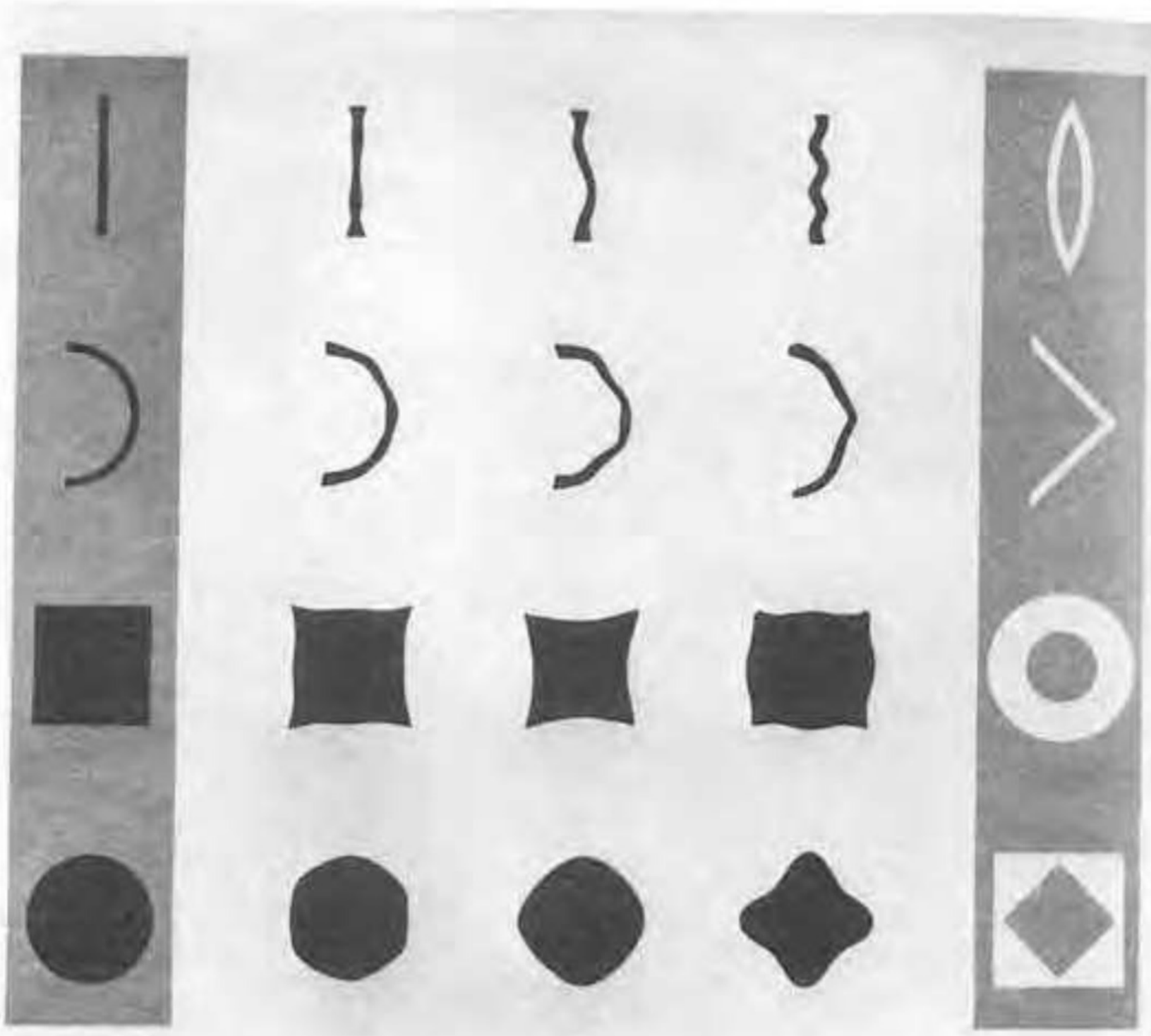
“

М.Матюшин. «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Москва, Ленинград, 1932.

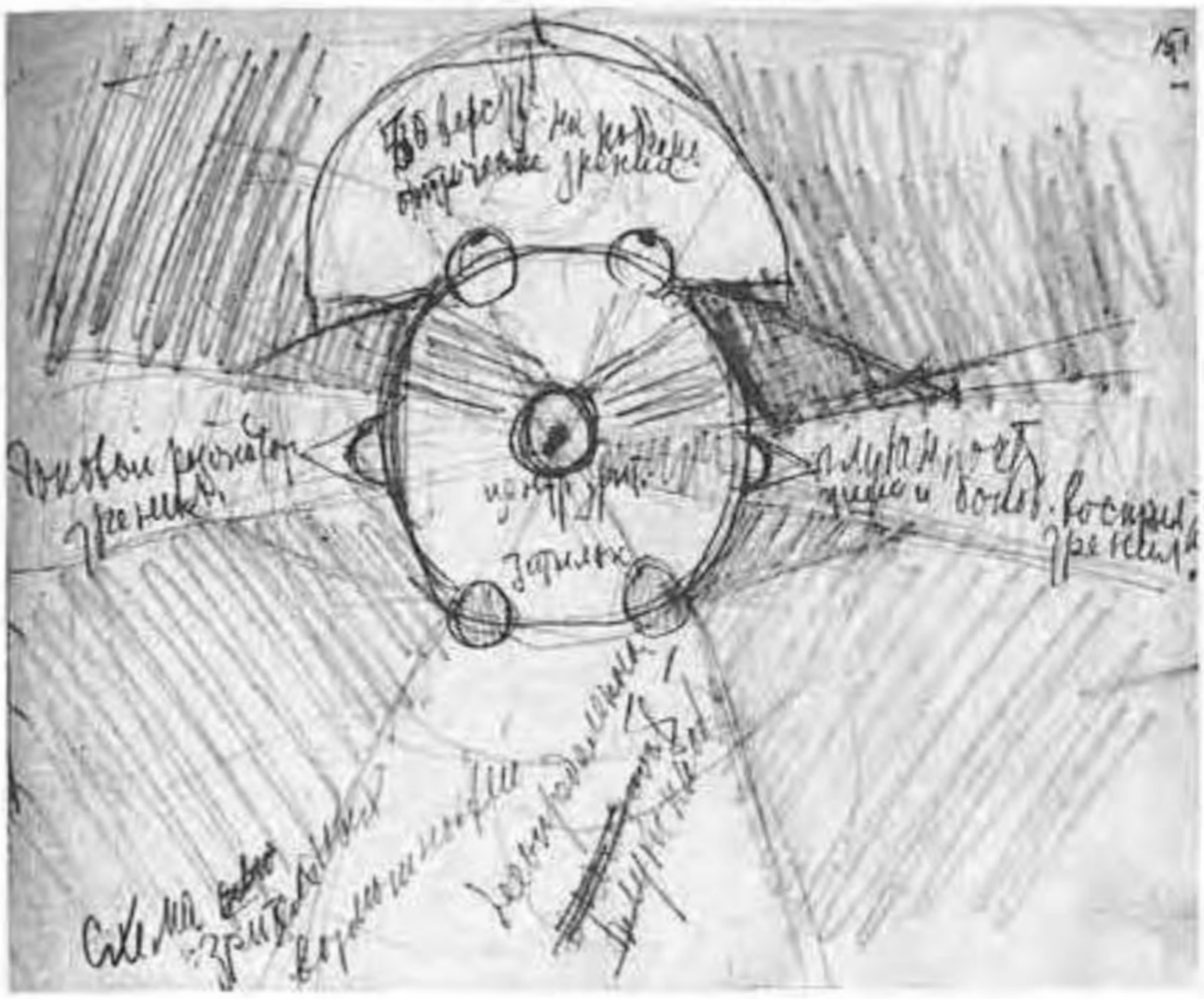


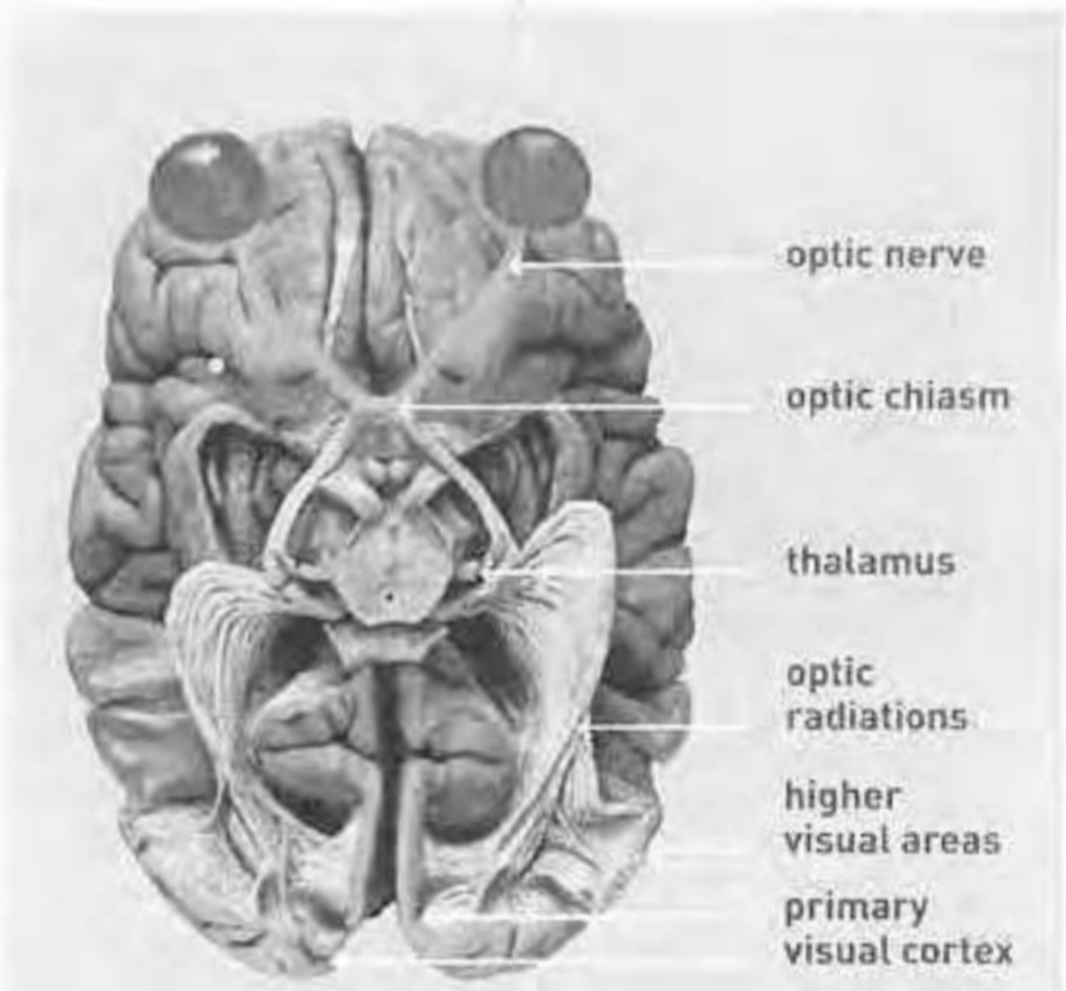
М.Матюшин. «Изменения формы, вызванные цветом (оригинальная форма, первый последовательный образ, второй последовательный образ»). 1927. Стеделийк-музей, Амстердам.

“



М.Матюшин. Схема изменения формы с течением времени. Результаты экспериментов. 1927. Стеделийк-музей, Амстердам.

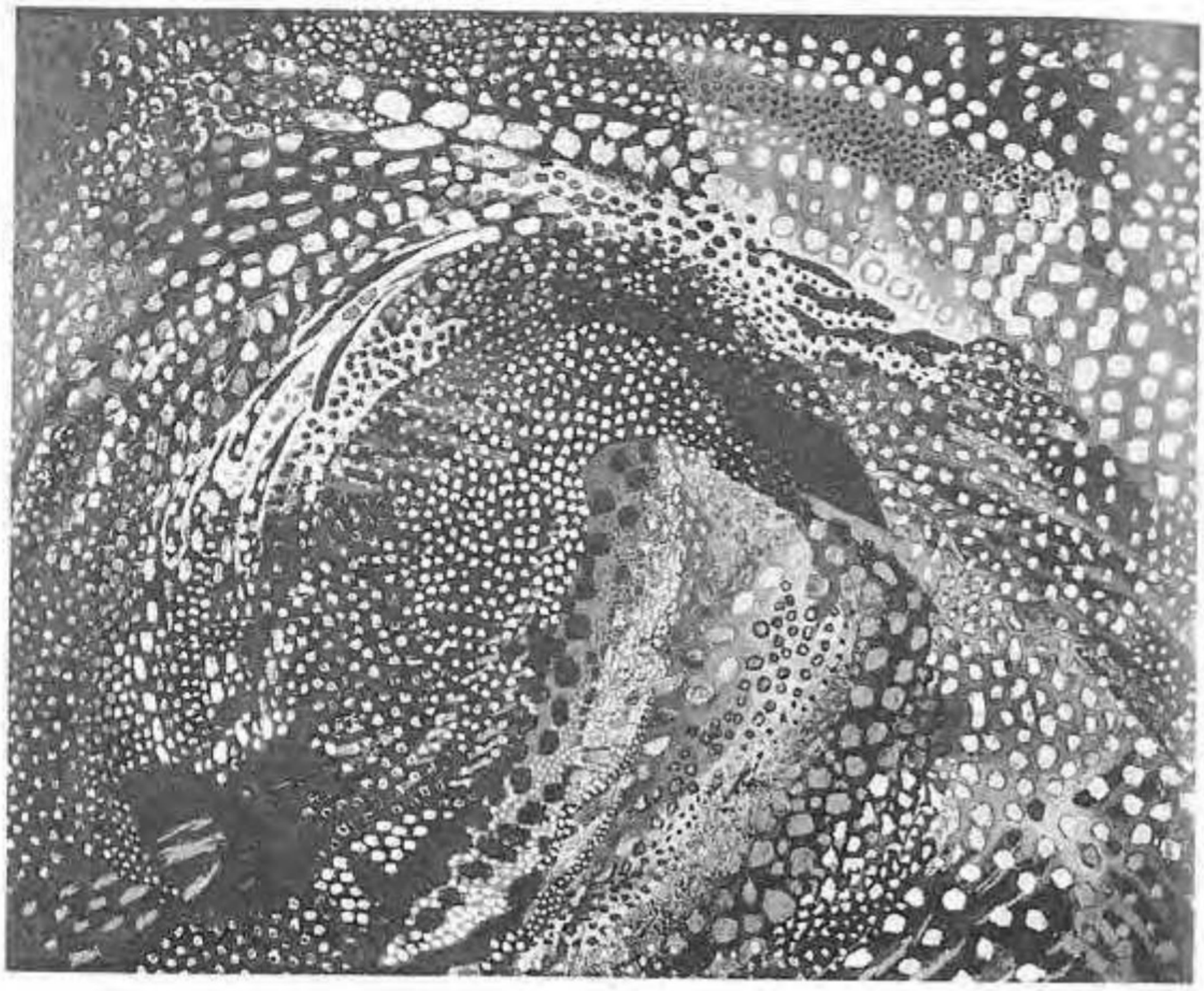




М.Матюшин. Схема возможностей восприятия. Рисунок. 1924. РО ИРЛИ ф. 656 д. 40 л. 14.

Головной мозг человека в разрезе, вид снизу. Из Livingstone 2002.

66

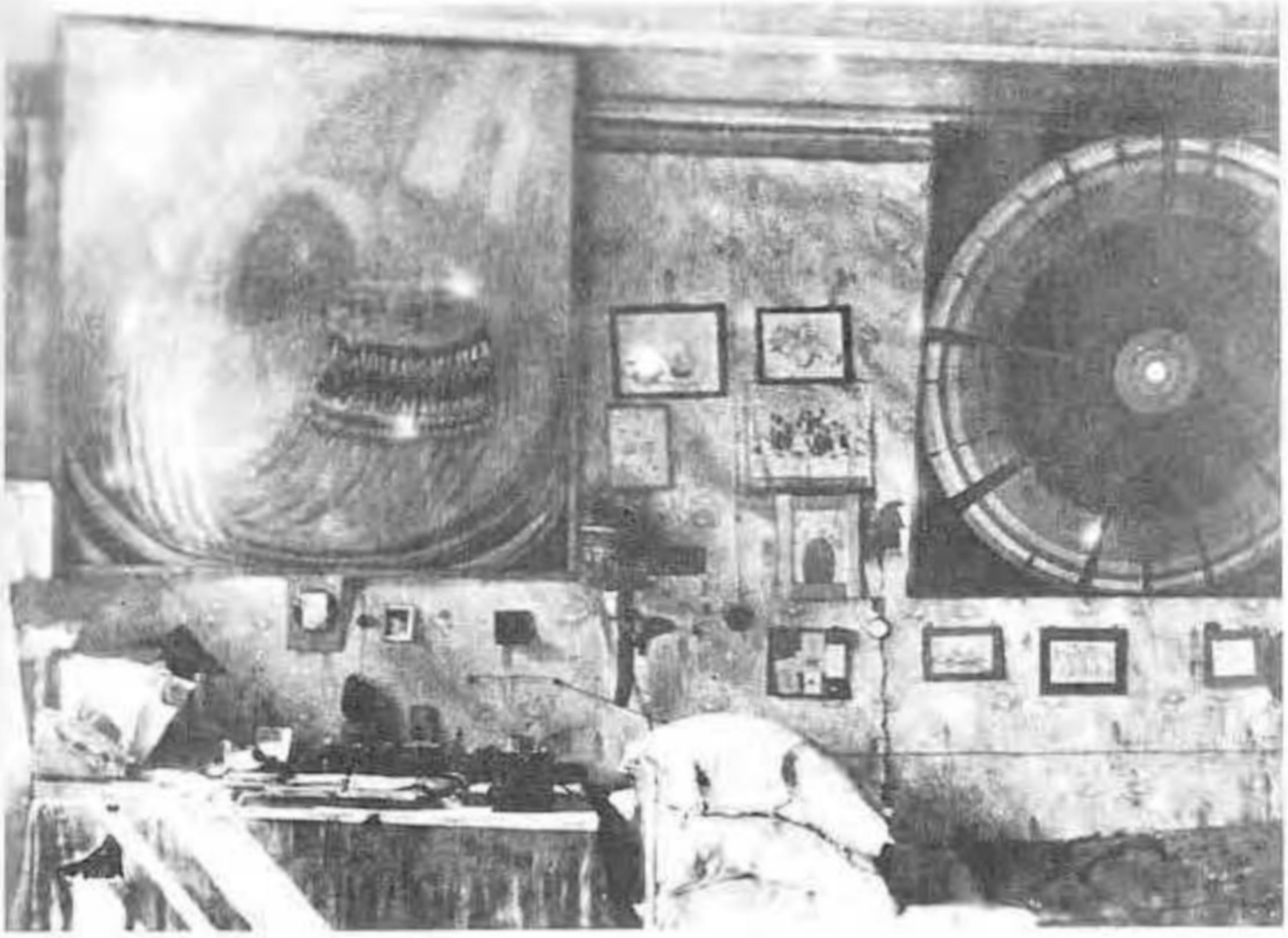


М.Матюшин. Живописно-музыкальная конструкция. 1918.
51 x 63 см. Картон, масло. Коллекция Костаки, Салоники.

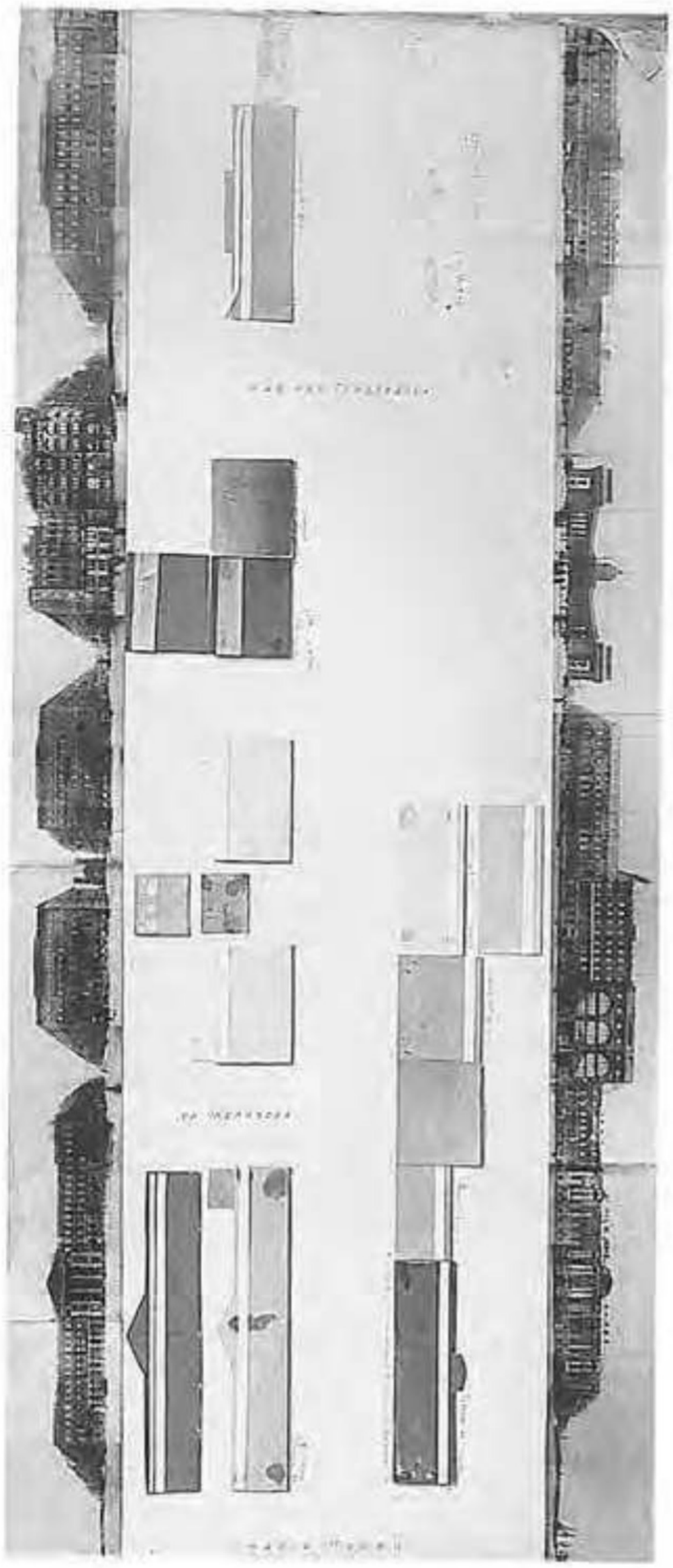
М.Матюшин. «Пейзаж со всех сторон».
1924. 25,5 x 36,5 см. ГМИ, СПб.

“

Е.Гуро. «Утро великана». 1910. Холст, масло. 70 х 83 см. ГРМ.

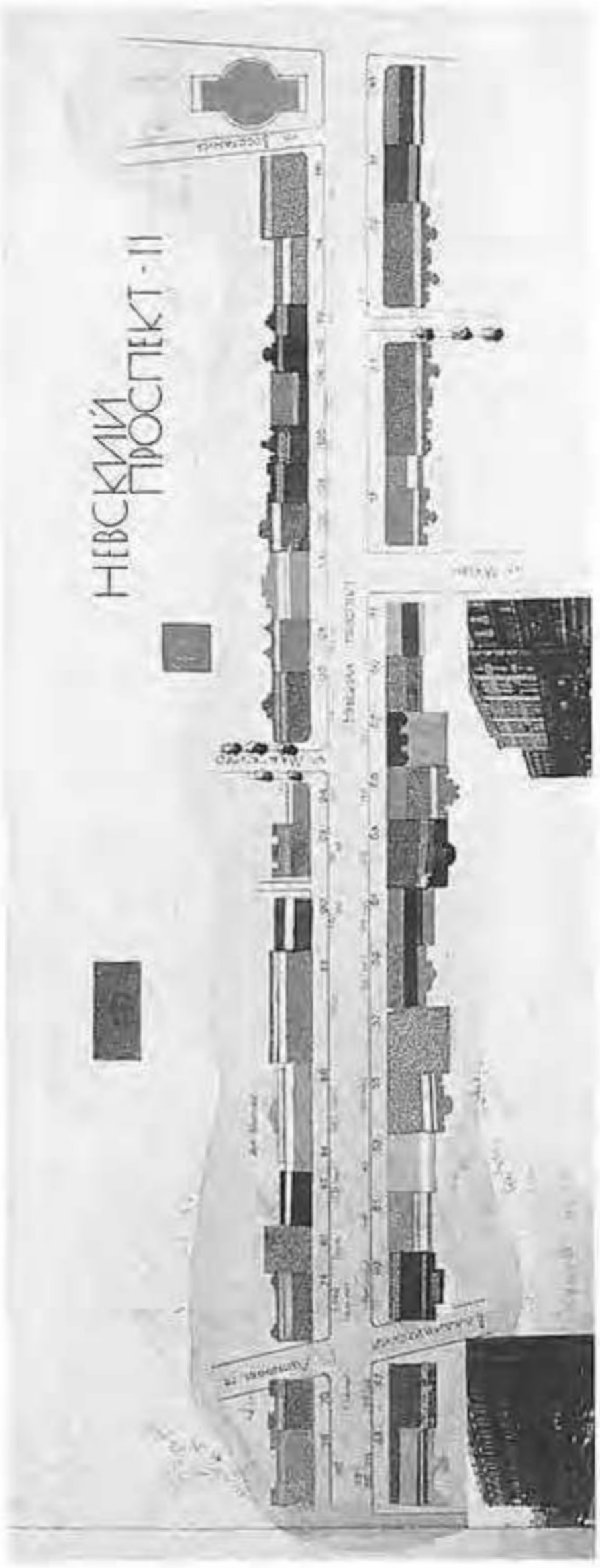


Студия М.Матюшина на Песочной ул., 10, кв. 12. 1933.
Две большие картины на стене – работы Матюшина
(местонахождение неизвестно).



14

Фрагмент цветовой схемы Невского проспекта,
выполненной Еленой Хмелевской, студенткой Матюшина.



Фрагмент цветовой схемы Невского проспекта,
выполненной Генриеттой Блиновой, студенткой Е. Хмелевской,
и хранящейся в Управлении эстетики городской среды Комитета
по градостроительству и архитектуре Администрации
Петербурга. Фото Дмитрия Провоторова.

“

Образцы цветов работы Елены Хмелевской из «Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов», Главленинградстрой 1967

”

но-научные открытия так или иначе оказывали огромное влияние на повседневную жизнь людей и определяли их способы постижения мира. Теорию волновых процессов с радостью приняли все: ученые, оккультисты и художники — все они мечтали увидеть во вселенной не хаос, а упорядоченность. Появление новой техники рентгенографии (1895), позволявшей видеть твердые тела на снимках прозрачными, способствовало осознанию того, что на самом деле вселенная вовсе не обязательно должна состоять из материи, а может быть и энергией. Все это было наглядным доказательством того, что границы между тем, что воспринималось как настоящее или ненастоящее (рентген), твердое или жидкое (эфир), статическое или динамическое (волны), а также вообще между материальным или нематериальным — исчезли. Страшно! И интересно.

Естественно-научная революция способствовала формированию фантастического образа вселенной как пульсирующего целого. Особенно этот водоворот вибрирующей вселенной и динамики невидимого и видимого завораживал, конечно, художников. В попытках выразить новый круг сугубо научных идей родилось абстрактное искусство, называемое так, собственно, из-за нашей неспособности вербализовать эти идеи. Купка называл свои картины «воскрешением в памяти» космических колебаний, а итальянский футурист Боччони считал эфир принципиальной чертой новой действительности[10]. Динамические формы появляются в синхронизме Макдональда Райта и Моргана Рассела, а в системе Михаила Ларионова концентрация призматических отражений от граней предметов обращается в живописные лучи «цветной пыли», о которых он писал в манифесте «Лучистая

---

[10] О Купке — см. Henderson, 1988, с. 323—340, о Боччони — Henderson, 1995, с. 25, и далее.

живопись» в 1913 году[11]. В манифесте «Свет» (1912) Робер Делонэ утверждает, что с импрессионистов начался «свет в искусстве» и что свет был единственной реальностью и единственным «создателем» симультанно окрашенных дисков орфической вселенной, связанной с «восприятием зрительного движения»[12].

Развитие экспериментальной физиологии и психологии в XIX веке, особенно в Германии (Гельмгольц, Фехнер, Вундт и др.), привело к ряду открытий в области функций зрительного аппарата и процессов зрительного восприятия; эти открытия вызывали большой интерес даже у неспециалистов. Притом что универсальные законы физики сделались поводом для многих абстрактных полотен, конкретно для Матюшина в его стремлении выработать новые принципы построения композиции картины, вопрос о принципах работы зрения был первостепенным — ведь именно это знание давало ответ, каким образом намерения художника могут быть «считаны» глазами зрителя.

ЗВУЧАЩИЙ ЦВЕТ

Как профессиональный музыкант, Матюшин полагал наивысшей формой выражения вибрирующей вселенной именно музыку.

На последней выставке «Союза молодежи», проходившей в Петербурге в 1913—1914 годах, он выставил картины «Красный звон» и «Прощеный звон»[13] — из первых своих попыток воплощения звуков музыки на

---

[11] О лучизме в контексте мирового искусства — см. Иньшаков, 1999, с. 354—371. О лучизме и супрематизме, — см. Иньшаков, 2003.

[12] «Свет» Делонэ приводится в Chipp, 1968. Интересную статью о Делонэ с точки зрения цвета — см. Imdahl, 1985, с. 169—192.

[13] Обе работы — 1913 г. «Союз молодежи. Каталог выставки картин», Санкт-Петербург, 1913—1914. Местонахождение неизвестно, см. Gordon, 1974, с. 767—769.

холсте. В «Живописно-музыкальной конструкции» (1918)[14], кажется, стерта граница между собственными ощущениями художника и вселенной, наполненной цветными точками, пребывающей в волновом, кружащемся движении. Начиная с 1921 года Матюшин работает над серией «Звукошум» — это рисунки углем, в которых он экспериментирует с визуализацией звуков, причем набор шумов не является жестко определенным, — от пения птицы или гудков фабрики до завывания ветра[15].

Из анализа матюшинских текстов можно сделать вывод, что он разделял монистический взгляд на вещи: то есть верил, что все сущее происходит от одного начала и является его выражением. По его представлениям, все, включая материю, есть энергия, распространяющаяся с разной скоростью посредством волн различной длины; в этом смысле он был убежден в существовании связи между вибрациями цвета и звука. «Звучания есть та же волна колебаний, что и свет. Попытка связать волну света с волной звука, вероятно, имеет свою историю в далеком прошлом»[16]. Вибрации (по матюшинским словам — волны, флюиды, колебания и т.д.) соединяют все со всем в единое целое, но воспринять все частоты и направления движения одновременно, все силы как одну, дифференцированную, но всеобъемлющую, способно только высшее сознание: лишь ему открыто, что все различия — не более чем иллюзия, поскольку они поглощаются единым источником сущего. Судя по всему, од-

---

[14] Коллекция Костаки (Салоники), цветные иллюстрации см. Rudenstine, 1981, Кат. 528 и 529.

[15] «Звукошум», 1921, уголь, бумага 22,4 x 36,0 см, Музей Людвига в Кельне, см. *The Isms of Art in Russia 1903—1930*, 1977 год, Matiushin, 1933—1934. Глава «Русские кубо-футуристы» (первый вариант) 1933/34 г.

[16] «Объяснительная записка к плану работ отдела органической культуры» зав. отделом М.В. Матюшина. ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп.1. Д. 71. Л. 20 об.

ной из важных задач «расширенного смотрения» как раз и было приобретение способности *видеть* все эти волны, движущиеся с разной скоростью. Матюшин описывает это ощущение целостности вселенной в терминах единого высшего организма — живого существа, обладающего сознанием[17].

Такое восприятие мира заставляет вспомнить индийские Веды, в большинстве из которых вселенная наделяется сознанием. В своей книге «Разоблаченная Изида» Елена Блаватская, основательница теософии, проводит знак равенства между эфиром и «душой мира», «божеством» и вытекающими из его магнетических свойств магическими силами, «духом света», «живым огнем» или «Софией — Святым Духом как женским началом». Именно здесь вода становится «медовой росой» скандинавских Эдд и рождает «звездный свет»[18]. Несмотря на привлекательность этой картины, у Матюшина было свое представление о новой, живой вселенной. Это было почти чувственным впечатлением слиянности «я» со вселенной.

В 1920-х годах в Ленинграде Григорий Гидони, вдохновленный визуальной музыкой Скрябина, планировал устроить грандиозные представления с использованием цветного света. В те же годы Лев Термен, изобретатель электромеханического инструмента «терменвокс», исполнял «эфирную музыку»[19]. Нам неизвестно, был ли Матюшин знаком с этими музыкантами или их творчеством. Он не упоминает их в своих текстах. Вполне вероятно, что они не соприкасались — несмотря на то что их активная деятельность разворачивалась примерно в одной и той же области.

---

[17] Матюшин М.В., 1976а, с. 181—187.

[18] Блаватская, 1950, т. I, с. 129—133. «Душу мира» (anima mundi), олицетворенную землю как живой саморегулирующийся организм, в современных течениях иногда называют «Гайа» (Gaia), по имени греческой богини, см. James E. Lovelock *Gaia*, 1982.

[19] О Гидони и Термене см. Галеев, 1980, с. 48—49.

В среде собственно художников такое вряд ли могло бы произойти — они, как правило, знали о работе друг друга.

Ниже я чуть подробнее остановлюсь на трех художниках: Кандинском, Малевиче и Гуро. И, вопреки правилам, начну с мужчин.

Кандинский

Во многих моментах деятельности Кандинского и Матюшина можно обнаружить явные параллели. Кандинский изображал на картинах симфонии, и Матюшин создавал «Живописно-музыкальные конструкции». Оба увлекались восточной философией, оба практиковали синтетический, «междисциплинарный» взгляд на искусство. Оба, интересуясь синестезией, искали соответствий между музыкой и цветом и в стремлении постичь универсальную закономерность мироустройства стремились преодолеть границы обычного зрения.

Проблемами цвета Кандинский занимался много и разнообразно. Части его известного сочинения «О духовном в искусстве» (1911) были затем переработаны в книге «Точка и линия на плоскости» (1926), стимулом к написанию которой стала творческая атмосфера Баухауза и сотрудничество с Паулем Клее[20]. В богато иллюстрированном альманахе «Синий всадник» (1912), издаваемом Кандинским совместно с Францем Марком, публиковались тексты, посвященные взаимодействию различных культур и форм творческой деятельности: например, музыканты писали о живописи, а художники — об искусстве танца. Основной идеей было объединение различных видов искусства в единое произведение искусства — «гезамткунстверк» (*Gesamtkunstwerk*, совокупное художественное произведение). Сам Кандинский писал о сценической

[20] Указаны годы издания книг на немецком языке.

композиции, «желтом звуке» и форме, в другой статье анализировались методы создания композиций в цветомузыке «Прометея» Скрябина, а авторами иллюстраций были «дикие» русские. Композитор Арнольд Шенберг написал о своем отношении к письменному тексту и выполнил иллюстрацию «Видение». Характерно, что среди авторов альманаха было много русских; Кандинский немало способствовал установлению контактов между Германией и Россией[21].

Матюшин не принимал участия в альманахе, но лично знал большинство художников и поэтов этого круга. Многие из них печатались в сборниках, которые издавал сам Матюшин, за одним бросающимся в глаза исключением: Кандинский в них не участвовал никогда. Безусловно, Матюшин не мог не знать о деятельности Кандинского как за рубежом, так и в России, и трудно себе представить, чтобы Кандинский не слышал о Гуро и Матюшине. Кандинский был, как правило, хорошо осведомлен обо всем происходившем на художественной сцене, он быстро улавливал витавшие в воздухе идеи и присваивал их[22]. Однако

---

[21] В «Синем всаднике» участвовали теоретик музыки Леонид Сабанеев, поэт Михаил Кузмин, философ и писатель Василий Розанов, художники братья Бурлюки, Наталия Гончарова, Николай Кульбин и Казимир Малевич.

[22] Книга стихов и рисунков *Klänge* («Звуки») Кандинского, опубликованная в Мюнхене в 1913 году, очень напоминает сборник лирических миниатюр в прозе Елены Гуро «Шарманка», вышедший в Петербурге в 1909 году Кульбин, представивший работу Кандинского «О духовном в искусстве» в России в 1911 г. (еще до ее издания в Германии), тесно сотрудничал с Гуро и Матюшиным. Он был организатором художественных выставок в Петербурге, в которых участвовали они оба. В начале 1920-х годов. Кандинский составил ИНХУКовскую программу о синтезе в искусстве, о которой Матюшин не мог не знать, поскольку московский ИНХУК являлся аналогом ленинградского ГИНХУКа. Программа была опубликована в правительственном печатном органе — газете «Известия».

Кандинский ни разу не упоминает ни Гуро, ни Матюшина. Матюшин также ни разу не называет имени Кандинского.

В настоящем исследовании не представляется возможным провести полное сравнение, рассмотрев должным образом цветовую систему каждого из художников. Я позволю себе сделать лишь несколько замечаний. Поскольку и Матюшин, и Кандинский были представителями классического модернизма, с позиций сегодняшнего дня их программы могут показаться сходными. Однако это не так: каждый, независимо от другого, работал над собственным проектом, и результаты работы оказывались разными.

В своей книге «Звучащий космос» Сикстен Рингбум определяет направление деятельности Кандинского как поиск «духовного за пределами ощущений»[23]. И если говорить конкретно о зрительном восприятии цвета и света, то сам Кандинский, подобно основоположникам и приверженцам теософии и антропософии, чьи идеи он во многом позаимствовал, заявляет о возможности ощутить «отголосок Духа за цветом»[24]. В его представлении вселенские вибрации и флюиды обладают прежде всего «психическими» свойствами, т.е. связаны с мыслями и чувствами и именно потому окрашивают душу[25]; цвета, по его словам, сливаются с душой посредством чувств и эмоций. Вслед за Гете Кандинский приписывает цветам «моральные ассоциации»: например, согласно Гете, различные оттенки желтого напоминают «честь и радость» или, наоборот, «бесчестье и отвращение», а согласно Кандинскому, тот же самый желтый мог обладать «настойчивым, агрессивным характером» и не иметь достаточно «глу-

---

[23] Ringbom, 1970, c. 94.

[24] Ср. там же, глава «Цветные миры теософии» («The Colourful Worlds of Theosophy»), с. 57—108.

[25] Вибрирующая вселенная Кандинского описана в Ringbom, 1970, с. 83—92.

бокого смысла»[26]. Так же понимался цвет в теософской традиции — за цветами закреплялось определенное значение; и Кандинский был знаком с тем, как антропософ Рудольф Штейнер, заимствуя как раз эту традицию, интерпретировал Гете. Несмотря на заверение Рингбума, что Кандинский разработал свою теорию цвета независимо от теософии, «поскольку он полностью доверял своей интуиции»[27], мне бы хотелось отметить, что сходство тем не менее заслуживает внимания. Ведь в трактате «О духовном в искусстве», где черному цвету придавалось значение угрозы, фиолетовому — высокой духовности и так далее, в слегка переработанном виде использована комбинация цветов, приведенная теософом Чарльзом Лидбитером в работе «Человек видимый и невидимый» (см. предыдущую главу).

В отличие от Кандинского, в вопросах цвета остававшегося символистом, в цветной вселенной Матюшина главным было восприятие. Матюшин хотел обратить невидимое в видимое в буквальном смысле — сделать это «невидимое» не символически, а реально зримым. Относительно вопроса тренировки зрения, который представляет для нас особый интерес, Рингбум делает следующий вывод: «Кандинский хотел, чтобы зритель видел то, что скрыто за его картинами, он хотел раскрыть внутреннюю сущность формы другим людям, но его советы не очень помогают зрителю проникнуть в сокрытое содержание»[28]. Та-

---

[26] Goethe, 1810, § 771, и Кандинский, 1911, глава «Язык формы и цвета». На антропософов повлияли идеи Гете. По мнению Штайнера, который в течение семи лет изучал и составлял комментарии к теории цвета Гете, глава «Sinnlich-Sittliche Wirkung der Farbe» («Впечатление от цвета с отсылками к моральным ассоциациям») выражает «взаимосвязь высокого уровня между миром цвета и душой». — Steiner, 1988, т. I, с. 32.

[27] Там же, с. 85—86.

[28] Там же, с. 199.

ким образом, Кандинский считал искусство «немым» и, по всей видимости, снимал с себя всякую ответственность за тех, кто не мог «слышать» «эхо музыки сфер»[29]. Матюшин, напротив, полагал подобную способность результатом обучения. Ему не было нужды закреплять за цветами определенные значения или связь с моральными категориями[30]. Повторим: его вообще интересовала не семантика, а восприятие.

Малевич

Согласно теософическому учению, человечеству однажды была дана единственная и абсолютная правда, но за время жизни на Земле люди перестали ее видеть из-за внешнего зла. Однако в «неискаженном» теософическом учении говорится о том, что семь цветов спектра, символизирующие различные философии и религии, объединяются в «белый луч света», символ постижения Истины, которое произойдет в XX веке[31]. Аналог белого или прозрачного луча есть и в естественных науках — вспомним эксперимент Ньютона с призмой. И в том, что касается «белого луча», ассоциация с поразительной картиной Малевича «Белое на белом» возникает практически сразу.

В системе супрематизма белый цвет был метафорой дематериализованного «высшего измерения»[32]. В предисловии к альбому «Супрематизм. 34 рисунка»,

---

[29] Goethe, 1810, § 771, и Кандинский, 1911, глава «Язык формы и цвета», с. 199.

[30] Эта «взаимосвязь между миром цвета и душой» (§ 758—920) являлась лишь одним из аспектов подхода к теории цвета, избранного Гете. В главе, посвященной «физиологическим цветам», его выводы как бы предвосхищают выводы Матюшина — что заслуживает дополнительного исследования со стороны «матюшиноведов».

[31] В Ringbom, 1970, с. 57, эта «извечная тайна» теософов описывается как «незамутненный белый цвет» (*uncorrupted white*).

[32] О Малевиче и супрематизме как высшем измерении см. Malewitsch, 1927/1989, с. 163, и далее

изданному в 1920 году (спустя год после того, как нашумевшая серия композиций «Белое на белом» выставлялась на 10-й государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» в Москве), Малевич объясняет значение своих цветов: «Супрематические три квадрата есть установление определенных *мировоззрений* и миростроений. Белый квадрат, — кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще *толчком* к обоснованию миростроения как "чистого действия", как самопознание себя в чисто утилитарном совершенстве "всечеловека" [...], утверждая *знак* чистоты человеческой творческой жизни [...] Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как пятую меру в искусстве [...] В общежитии они получили еще *значение*: черный как *знак* экономии, красный, как *сигнал* революции, и белый как чистое действие [...] Какую важную роль имеют цвета, как *сигналы указующие путь*» (курсив мой. — *М.Т.*)[33].

Малевич оставил много текстов, наполненных размышлениями о цвете. Часть статей написана при активном участии Матюшина, и сама экспериментальная работа в области цвета осуществлялась в ГИНХУКе, ГИИИ и Русском музее, по соседству с лабораторией Матюшина. Не вдаваясь в подробные рассуждения, отметим лишь, что теории цвета Матюшина и Малевича принципиально различны. Как видно из вышесказанного, для Малевича цвет — это метафора, образ чего-то большего, символ. Для Матюшина это не так.

Гуро и "органический глаз"

Настоящим источником вдохновения для Матюшина, как уже говорилось, была Елена Гуро. Она

---

[33] К. Малевич «Супрематизм. 34 рисунка». Репринтное изд-е. Artists Bookworks, 1990, с. 3.

умерла в 1913 году, в возрасте тридцати шести лет, за девятнадцать лет до публикации «Справочника», — умерла, не успев воплотить все свои идеи о межчувственных связях и цвете. Но ее влияние на теорию цвета Матюшина было определяющим, а роль в ее создании — очень важной: в своей работе он использовал ее записные книжки, наброски и дневники[34].

Образ Гуро мы можем воссоздать по ее дневникам и автобиографии Матюшина. Считая город «каменным карманом», мешавшим ей вступить в контакт с источниками органической жизни, основой ее творческой силы, большую часть времени она проводила за городом (в основном на Карельском перешейке, между Петербургом и Хельсинки)[35]. По утрам выходила из дома и отправлялась в лес или к морю: слушала, наблюдала, зарисовывала увиденное — большеформатные изображения сосен, стволов, древесной коры, шишек, камней, грибов. Она говорила: «для искателей живут неведомые страны». Художников, уже имеющих готовые рецепты, «природа "не любит", и для них она закрытая книга», но Елене Гуро природа раскрывала, «как никому, свои "тайны" роста и движения», — пишет в своих неопубликованных мемуарах Матюшин[36]. Постоянно повторяемый им тезис о том, что «учитель один — природа» и «она только может дать новое чувство пространства», был своего рода эхом того, о чем говорила Гуро[37].

Гуро, вероятно, была «природным синестетиком», т.е. «реальные» ощущения, вызванные одним из ее ор-

---

[34] Мои архивные исследования, посвященные Гуро, позволяют мне утверждать, что ее идеи были крайне важны для Матюшина. Этот вопрос я надеюсь более подробно осветить в отдельном исследовании.

[35] Матюшин, 1976б, с. 136.

[36] Матюшин, 1933—34, глава «Елена Гуро. Союз молодежи».

[37] Матюшин, 1933—34, главы «Академии Художеств» и «Мастерская пространственного реализма в реорганизованной Академии Художеств».

ганов восприятия, запускали работу другого органа восприятия (см. главу 5). Она чувствовала невидимые связи между явлениями, реагировала на соответствия между слухом и осязанием, между цветами, на соприкосновения явлений, при которых звук перетекает в визуальный образ. Во время своих прогулок она записывала услышанные звуки и на их основе сама создавала новые слова. Так, в стихотворении «Финляндия» Гуро попыталась передать звукоподражательность финских колыбельных, переплетенную со звуками, имитирующими шумящий в сосновых рощах ветер: «Хвои шуят, — шуят ...Лулла, лолла, лала — лу ... Хвои шуят, шуят, ти — и-и, ти — и— у— у . Тере — дере — дере.... Ху! .... Тио — и ви — и — ... у»[38]. Ее опыты такого рода вдохновили Бориса Эндера на создание заумной поэзии — поэзии, которая в эпоху эсперанто обещала превратиться в новый универсальный язык.

Гуро не просто смотрела на окружающие предметы и явления — она применяла разные техники наблюдения с использованием медитации и йоги. Эти приемы помогали ей впустить запахи, звуки, свет, тени и цвета в свободное и лишенное предрассудков «сознание»; преднамеренная тренировка от «подсознательного» через «рассеянное» должна была привести к абсолютной «осознанности»[39]. Благодаря такой повышенной внимательности появляется «живое ощущение», чувство «живого, широкого охвата», т.е. зрительные впечатления от цветов и форм отличаются от впечатлений, получаемых посредством обычного зрительного аппарата[40]. Гуро проводила бесконечные часы, наблюдая изменение цветов в природе в разные времена года, суток и в разную погоду. В одном из писем Гуро-художница пишет Матюшину-музыканту: «Знаешь, дорогой друг, приходится играть

---

[38] Елена Гуро «Финляндия», «Трое», 1913, с. 73.
[39] Матюшин, 1976а, с. 183.
[40] Там же.

сразу на такой массе тонов, так владеть отношениями красок, и сил также, что пока совершенно теряюсь, но думаю, это должно доставить такое знание употребления красок, и выдержанность, как ничто [...]. Мне все кажется, что эти настроения особенно хорошо можно сыграть на скрипке [...]. Хочу побольше, побольше работать, чтобы все-таки сколько можно обогатить *наши знания, и тебе хоть что-нибудь из этого богатства привезти*»[41] (курсив мой. — *М.Т.*). Знания, приобретенные таким новым способом смотрения, Гуро использовала в своих живописных занятиях.

Гуро много читала. В круг ее чтения входили Кнут Гамсун, Уолт Уитмен, Анри Бергсон, Лев Толстой; ей был близок Владимир Соловьев с его «Софиологией» — идеей всеединства, основанного на приоритете женского «софийного» начала, объединяющего землю с мужским Божественным «теосом». Особенный ее интерес вызывали авторы, так или иначе прокламирующие пантеистические воззрения (близость к природе, вегетарианство и прочее), — Джон Рескин, Эмиль Верхарн; вслед за ней этим увлекся и Матюшин.

Важной для обоих книгой был «Tertium Organum» («Третий орган») Петра Успенского (1911), где речь идет о человеке как об «органе», «инструменте», подлежащем совершенствованию — с целью превратить его в «новый организм»[42]. В своей терминологии Успенский опирался на труд Френсиса Бэкона *Novum Organum* («Новый орган»); опубликованный в 1620 году, этот труд призван был подвергнуть ревизии логическое познание мира в традиции аристотелевского «Органона»[43]. Бэкон убеждал в необходимости отвер-

---

[41] Цитируется по письму Гуро к Матюшину, написанному в августе 1907 года. — РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Д. 44. Л. 204—204 об.

[42] Матюшин, 1913, в разных местах, и Успенский, 1911/92, глава XX.

[43] «Organic», «Organon». — *The Oxford English Dictionary*, т. X, 1989, с. 926.

нуться от книг и учиться непосредственно у природы: «Однако те, кто стремится не высказывать предположения или строить догадки, но открывать и знать; кто предлагает не выдумывать свои собственные искусственные и сказочные миры, но изучать и анализировать природу мира такого, какой он есть; должны самостоятельно дойти до понимания всех явлений»[44]. Естественную историю он делил на три части и одной из частей считал историю искусств — нематематическую науку, опирающуюся на наблюдения; единственно она, по его мнению (равно как и по мнению Гете), способна объяснить природу цвета. Такого рода рассуждения были созвучны Матюшину и Гуро.

ГДЕ И КАК МОЖНО ОБНАРУЖИТЬ ЦВЕТ?

В эфире и четвертом измерении

Хинтон, идеями которого, как нам уже известно, весьма интересовался Матюшин, считал эфир слоем, расположенным между трехмерным миром (естественным для нас, жителей Земли, и характеризующимся длиной, шириной и глубиной) и неизвестным четвертым измерением. Хинтон пишет, что *содержание* эфира представляет собой материю, которая не является ни твердой, ни жидкой, ни той и ни другой одновременно[45]. Это «гладкое тело, вдоль которого мы скользим»[46]. Эта тонкая пленка представляет собой «трехмерную, а не двухмерную поверхность», но «плоское существо» не способно ее увидеть, хотя она и находится не далее чем на расстоянии «толщины

---

[44] Цитируется по Alpers, 1983, с. 100. Интересные замечания о взгляде Бэкона на искусство, основанном на опыте «верного глаза» и естественной истории, — см. Alpers, 1983, с. 99—109.

[45] Hinton, 1906, с. 79.

[46] Hinton, 1900, с. 57.

одного атома»[47]. По другую сторону этой подобной мембране границы находится четвертое измерение, где действуют другие законы физики, отличные от тех, которым подчиняется все в известном нам мире. Там обычные предметы и явления выглядят по-новому. Повседневные предметы — в примерах Хинтона это мебель, а именно стул, стол и прочее, — делаются неузнаваемыми, а такие понятия, как вращение, напряжение и эластичность, «становятся привычными». Колесо в четвертом измерении будет включать в себя и окружающее пространство, и свое движение, но оно «само [станет] необъяснимым, как и любая другая известная нам форма движения»[48].

Но как мы можем знать или даже предполагать, что высшее измерение существует (если мы не просто верим в это)? Каковы доказательства (да и существуют ли они вообще?) реальности гиперпространства или чего-то на него похожего? Существуют ли какие-нибудь определенные намеки или следы, которые нам следует искать? Хинтон полагал, что «законы нашей вселенной представляют собой поверхностное натяжение высшей вселенной»[49]. И люди, которые не способны (пока) воспринять четвертое измерение, видят только эту поверхность. Герои первого популярного художественного произведения о четвертом измерении, «Флатландии» Эдвина Эбботта, были двухмерными людьми, которые могли передвигаться лишь в двух измерениях (вперед, назад и в сторону) и не имели ни малейшего представления о третьем измерении — высоте. Подобно им, обычные жители Земли способны, с точки зрения Хинтона, увидеть лишь «тонкую пленку» нашей ограниченной реальности, но не «настоящую реальность» четвертого измерения, существующего за ее пределами. Такой ход мыслей

---

[47] Hinton, 1900, с. 60 и с. 57.
[48] Hinton, 1906, с. 79.
[49] Hinton, 1900, с. 52.

напоминает нам рассуждения «матери теософии» Елены Блаватской, уверявшей, что расположенный между физическим и астральным уровнем эфир выступает в роли «моста» из видимого мира в невидимый[50]. Согласно Хинтону, и эфир, и четвертое измерение содержат «электрические токи», «колебания», «волны», «вихри движения», «лучи разных уровней колебания» и «электромагнитный свет»[51].

Итак, что же представляет собой это загадочное вещество, находящееся между материальным, нематериальным и духовным, которое Хинтон описывает как «лучи разных уровней колебаний»? А эти «токи» и «электромагнитный свет»? Мог ли теоретик цвета, такой как Матюшин, воспринять хинтоновский эфир как тонкий слой последовательных образов, присутствующих в воздухе? А в неконтролимуемых потоках электромагнитных колебаний, о которых Хинтон пишет в терминах измерений гиперпространства, увидеть появление дополнительно окрашенных последовательных образов? Или же такое предположение выглядит слишком надуманным?

В сегодняшней физике принято следующее определение цвета: «электромагнитные структуры световых волн»[52]. Определение вовсе не противоречит тому, чтобы последовательные образы, присутствующие в пространстве между предметами как видимые *колебания*, могли быть рассмотрены в качестве признака, указывающего на существование этой высшей метафизической действительности, называемой четвертым измерением и невидимой для обычного глаза. Что, если «расширенное смотрение» Матюшина задумыва-

---

[50] Blavatsky, 1950, с. 188.

[51] Hinton, 1900, с. 16, и с. 56 и далее, и Hinton, 1906, с. 76, и далее.

[52] См., например, Hurvich, 1981, глава 3 «Стимул: спектральная радиация», с. 26—38, или Kaiser & Boynton, 1996, глава 3, с. 58—90.

лось как метод тренировки способности восприятия этой «амплитуды движения»? Давайте проверим эту гипотезу.

Простые, обычные эффекты контраста, которым Матюшин уделял столько внимания (о них говорится и в «Справочнике», и в ГИНХУКовских отчетах), имеют много общего с четвертым измерением и эфиром в описании Хинтона. Однако Хинтон не был теоретиком цвета, а потому не использовал подобных терминов. Я хочу сказать следующее: перенеся понятие хинтоновского эфира, «скользящего вдоль поверхности» материальных предметов между материей и духовностью и обладающего «толщиной одного атома», в мир Матюшина, сосредоточенного на практической тренировке возможностей восприятия цвета, мы вполне можем получить окрашенные в светящиеся цвета последовательные образы. Сам Матюшин прямо об этом не пишет; но даже сама лексика его рассуждений подводит к этому выводу. Например, по его словам, чтобы увидеть высшее пространство, необходимо осознать, что все формы материи динамичны; что динамична и сама поверхность материи, которая, касаясь «как смычком струны воздуха-эфира, выявляет цвет»; что цвета следует наблюдать по-новому, так же как фрагментированные предметы и частицы необходимо соединить, чтобы они слились «в общей связи плывущих и все время уносимых частиц сцепления, в общем ходе дрожащей, тянущейся, скачущей цвето-звучности»[53]. И очевидно, что последовательные образы выглядели для него как цвет, сделавшийся видимым для внимательных, для тех, кто смотрит на окружающее пространство с правильной установкой. Именно последовательные образы были той колеблющейся и вибрирующей субстанцией, которая присутствовала, словно мираж, на «ничьей земле» между духом и материей, между реальным и нереальным.

---

[53] Матюшин, 1916–20.

Подводя итог, можно сказать, что в логике рассуждений Матюшина последовательные образы стали доказательством существования четвертого измерения. Матюшин стремился увидеть четвертое измерение, что подразумевало полное восприятие «вещи в себе», а также видение движений (например, электрического тока), волн, колебаний и вибраций, невидимых обычным глазом. В пояснительном отчете о работе Отдела органической культуры (за 1926/27 учебный год) Матюшин пишет, что в результате исследований света и цвета было доказано, что цвет представляет собой «колебания», чей ток, после наблюдения его в течение определенного времени, становится все более нестабильным, и он «совсем не нейтрален, а предпочитает некоторые формы другим», создавая последовательные образы дополнительных цветов[54]. Наблюдения в лаборатории цвета были направлены на изучение взаимодействия формы и цвета, на выявление *связей* между ними с целью найти точку в пространстве, где ощущение интенсивности цвета максимально[55]. Эти связи обнаруживались при использовании центрального и периферийного углов зрения, однако лишь при условии, что испытуемый был готов признать возможность существования подобных связей. В «Справочнике» Матюшин написал, что «расширенное смотрение» должно дать «в ощущении понятие связи вещей и отношение их в среде»[56].

---

[54] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 20 об. — 21.

[55] «Справочник», с. 15.

[56] Там же, с. 13. В «Справочнике» часто используются слова, относящиеся к пространству, связям и взаимодействию различных пространственных объектов (цветов, форм). Слова, относящиеся к пространству, использованы почти 90 раз, т.е. в среднем по три раза на странице. Слова, обозначающие связи, отношения, взаимоотношения, контакты, объединение и т.п., использованы более ста раз (116), а слова, передающие идею движения, перемещения, изменения и т.п., встречаются 52 раза. «Справочник», по всему тексту.

Таким образом, основу всех наблюдений цвета составляют *связи*, *взаимодействия* и *взаимоотношения* между цветами и пространственным окружением.

Между микрокосмом и макрокосмом

В отличие от изолированных предметов в нашем обычном мире, в высших измерениях Хинтона предметы соединены колебаниями «электрического действия»[57]. Так и в «расширенном смотрении» Матюшина сам поток энергии, динамически пребывающий между предметами, должен был объединить в целое картину мира. Одним из манифестаций этого потока были дополнительные цвета, видимое «доказательство» существования подобной «связки». Последовательные образы сочетают в себе и цвет, и свет — по крайней мере именно такое впечатление создается из-за их яркости и светящейся прозрачности.

Представление Матюшина о последовательных образах, зафиксированное в «Справочнике», в главных своих чертах сложилось на основе «Общей теории ионного возбуждения» советского физика и биофизика Петра Лазарева (1878—1942)[58]. Лазарев, в свою очередь, развивал так называемую «трехцветную теорию» Юнга—Гельмгольца, разработанную Германом фон Гельмгольцем и британским физиком Томасом Юнгом (1773—1829), заимствовав из нее понятия последовательного и одновременного контраста[59]. Лазарев считал последовательные образы результатом «ионизации». Последовательные образы становятся видимыми именно в процессе «ионизации» на сетчатке, когда светочувствительное вещество «диффундирует в капилляры», или растворяется[60]. Лазареву удалось

---

[57] Hinton, 1906, c. 84.

[58] Лазарев, 1923а и 1923б.

[59] «Справочник», с. 15—19; Лазарев, 1923а, с. 71, и далее (русскоязычное издание).

[60] «Справочник», с. 16.

найти такое объяснение природы последовательных образов, которое поддается и количественному определению, и точному измерению, а потому является приемлемым даже с точки зрения материализма. При этом в нем содержится и отсылка к столь эфемерной области, как зрительные впечатления последовательных образов — впечатления, которые не исчезают даже после исчезновения физического стимула.

В то же время это материалистическое объяснение не исключает и возможности существования хинтоновского вибрирующего эфира/четвертого измерения. Теорией Юнга—Гельмгольца доказано, что цветочувствительные колбочки сетчатки воспринимают волны разной длины (длинные, средние и короткие), в результате чего возникают дополнительные цвета. Когда Юнг впервые выдвинул эту теорию, он пользовался такими терминами, как «частицы» сетчатки, «каждая из которых способна *колебаться* совершенно в унисон с любым возможным *волнообразным движением* [...] в пределах [...] трех основных цветов, [причем] каждая из частиц способна быть *приведена в движение* волнообразными движениями большей или меньшей силы, отличающимися в меньшей или большей степени от абсолютного *согласия*»[61] (курсив мой. — *М.Т.*). Развивая эту идею Юнга, Гельмгольц придавал большое значение тому, что он называл «особыми видами энергии нервов», благодаря которым становилось возможным объединить различные ощущения в единое чувство. Изобретенный им офтальмоскоп позволил даже измерять колебания нервных импульсов в глазах[62].

Матюшин обратился к идеям Лазарева и Юнга—Гельмгольца, поскольку они предоставляли научное

---

[61] Знаменитый доклад Юнга о трехкомпонентности цветного зрения был прочитан перед Королевским обществом (Royal Society) в Англии в 1801 году. Цитируется по Gouras, 1991b, с. 3.

[62] Boring, 1950, с. 91—96.

обоснование связи между энергией и колебаниями в глазах и космическими колебаниями и электричеством. Для него, как уже не раз говорилось, главным было восприятие — отношение зрителя к окружающим физическим объектам. Ощущение цвета должно было стать связью между человеком и вселенной. Последовательные образы возникают в глазу, когда мы смотрим на окрашенные объекты внешнего мира. По Матюшину, с его монистическим мировоззрением — то есть убежденностью в единосущности вселенной, материя которой представляет собой вибрирующую электрическую пульсацию, — тот факт, что лазаревские ионы (электрически заряженные атомы) вызывают электрическую активность на сетчатке, есть свидетельство подобной же активности, вызываемой небесной ионосферой. Таким образом, благодаря Гельмгольцу и Лазареву Матюшин получал научное подтверждение связи между колебаниями нервов в мозгу и колебаниями в пространстве. Как сказано в одном из его ГИНХУКовских отчетов, именно для восприятия такой связи необходимо развивать человеческие способности. В «Общем плане Отдела органической культуры» прямо говорится о том, что исследования были основаны «на принципе развития всех воспринимающих способностей человека в постижении пространства»[63]. В другом отчете Матюшин уточняет, что для достижения «цельности и *полноты восприятия пространства*, необходимо самое энергичное развитие функциональных аппаратов нервной системы»[64] (курсив мой. — *М.Т.*).

Природа — пути в четвертое измерение

В тонкой «оболочке» эфира с повышенным уровнем напряжения возможно было бы выявить динами-

---

[63] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 24.
[64] Там же. Д. 21. Л. 45.

ку во все более «малых порциях материи». Хинтон предлагал искать такие следы «возможного движения» через обнаружение симметричных и геометрических форм в формах органической жизни (растениях) и неорганической жизни (кристаллах)[65]. Движение присутствует в растениях и цветах органического мира, но даже камни и кристаллы неорганического мира рассматриваются как «возможное место активности»[66]. В четвертом измерении динамичен и органический мир цветов и растений, и неорганический мир камней и минералов. Промежуточные формы между высшими и низшими измерениями существуют на границе между органическим и неорганическим мирами. Один из способов осознать существование высших измерений заключался в том, чтобы проследить движение роста.

Насколько я понимаю Хинтона, он подразумевает, что цвет как раз и является свидетельством существования высшей реальности. Хотя эта мысль и не получает у него дальнейшего развития, она совпадает с идеями Матюшина и Гуро.

В своей совместной работе Гуро и Матюшин избрали в качестве пути в четвертое измерение природу как таковую. В тексте, совместно написанном ими в 1912—1913 годах, говорится: «Деревья похожи на волосные сосуды. Ветви истончаясь и уходя в небо — похожи так же на бронхи — основы дыхания. Тайна схожества их, — святая земля дышит ими, дышит небом земля свершая круг обмена земных и небесных веществ. Они же и знаки другой жизни»[67]. Важным источником обнаружения «образований жизненных движений растущего материала»[68] также служило наблюдение природы. Для постижения органической

---

[65] Hinton, 1906, с. 76—86.

[66] Там же, с. 78—79.

[67] Гуро и Матюшин «Чувство четвертого измерения» 1912/13. — РО ИРЛИ, цитируется по «Органика», 2001, с. 33.

[68] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

динамики и процессов формирования жизни велось изучение растительного материала: корней, сучьев, некрозов и наростов на деревьях и т.д. Такой «органический» или «пантеистический» вид зрения и внимательность должны были привести к способности видеть то, что Матюшин называл «телом рядом лежащей вселенной» и живым организмом[69].

Вспомним по этому поводу важный элемент «расширенного смотрения», охарактеризованный Матюшиным как воспринятое им самим «очарование летящей цветности» при взгляде на скамейку (см. главу 5)[70], и зададимся вопросом: мог ли этот «живой организм» быть включен в «живое ощущение цвета», позволявшее последовательным образам появляться в зрительных процессах?

В "органическом времени" Бергсона

В процессе формирования собственного мировоззрения Матюшин обращался не только к трудам ученых, занимавшихся теорией цвета, но и к сочинениям авторов, которые вовсе не интересовались вопросами цвета и цветного зрения, — философов, оккультистов и прочих. Тем не менее есть смысл попробовать прочитать те же тексты, которые читал Матюшин, имея при этом в виду область его интересов — а именно цвет. Рассмотрим с этой точки зрения сначала работы Бергсона, на которого Матюшин ссылается в своем эссе «Новый пространственный реализм» (1916—1920)[71].

Идеи французского философа Анри Бергсона (1859—1941) были очень популярны в России. К

---

[69] Матюшин, 1976а, с. 173.

[70] Ср. Матюшин, 1976а, с. 182—183.

[71] В Матюшин, 1916—20, ссылка на Бергсона не связана напрямую с вопросами цвета. Об этом речь пойдет в главе «Стратегия выживания».

1913—1914 годам в Петербурге уже было издано полное собрание его сочинений в пяти томах. Кроме того, отдельным изданием вышла пользовавшаяся большой популярностью работа «Творческая эволюция» (в 1907 году — на французском, а в 1914 году — на русском языке)[72].

Многие мысли Матюшина обнаруживают близость рассуждениям Бергсона[73]. Сходство можно заметить между, например, рассуждениями о постоянном взаимодействии разума с природой, высказываемыми как Матюшиным в «Опыте художника новой меры», так и Бергсоном в книгах «Matière et mémoire» (1896) и «L'Évolution creatrice» (1907). В «Творческой эволюции» Бергсон описывает эволюцию органического мира от растений к «сверхсознанию», «чистому интеллекту», являющемуся «движущим началом развития», освобожденному от «материи» и зажигающему огонь жизни в мертвой материи, превращая ее в живой организм[74]. Эта жизненная сила не может существовать везде, она «спит» и ждет активного выбора. Матюшин, как и Бергсон, верит в то, что объединение множества колебаний позволяет достичь высшего выражения сознания. Говоря словами самого Бергсона, «жизнь вообще является огромной волной»[75].

Если, читая Матюшина, не забывать о двух связанных друг с другом основных понятиях Бергсона — *durée* (длительность) и *élan vital* (жизненный порыв), — можно обнаружить интересные аналогии в том, что касается цвета. В «Творческой эволюции» Бергсон развивает свою метафизику возможности в

---

[72] Анри Бергсон «Собранные сочинения», т. 1—5, СПб., 1913—14, и «Творческая эволюция», М.; СПб., 1914.

[73] Матюшин и Гуро прочли «Время и свобода воли» еще в 1911 году — согласно А. Повелихиной, упоминается в «Е. Гуро», 1994, с. 67. Французский оригинал появился в 1889 году.

[74] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 160.

[75] Там же, с. 235.

биологическую философию постоянного создания чего-то, что никогда не может быть сведено к общей сумме прошлых событий. Он объясняет *durée* как комбинацию настоящего и памяти, своего рода прозрачность между временем и пространством, где все, что занимает место, занимает также и время и где «непосредственное наблюдение» воспринимается как «продолжение прошлого в настоящее»[76]. Бергсон считает время не столько количественным, сколько качественным понятием. Время надо испытать, иначе оно «заключает в себе для живого существа столько же реальности, сколько для песочных часов»[77]. Такое качественно *проживаемое* время является субъективным опытом и имеет мало общего с механической причинностью объективной реальности. Например, его невозможно измерить. В таком бесконечно длительном постоянстве прошлое оставляет следы, но эти следы может заметить лишь достаточно развитый ум.

Можно ли предположить, что в таком протяженном «сейчас», где прошлое оставило свои следы, *durée сообщает жизнь* цветам, оставляя следы в виде прозрачных последовательных образов и других дополнительных цветовых явлений? В тексте «Справочника» подробно изложены результаты наблюдений одновременных и последовательных цветовых эффектов; они же легли в основу цветовых таблиц. Если в течение определенного времени наблюдать некий цвет, например красный, то он как бы порождает последовательный образ дополнительного себе сине-зеленого цвета. Два из трех цветовых полей в таблицах окрашивались такими двумя противоположными цветами. По этой причине необходимо смотреть на таблицы достаточно долго, иначе можно не получить эффекта трехцветного сочетания (возможное слияние всех трех цветов, см. глава 4). Материализованное в таблицах

---

[76] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 20.

[77] Там же, с. 21.

«Справочника» пространство слилось со временем в "органическое время" (термин предложен мною — *М.Т.*) — и это тот качественный аспект времени, который может позволить последовательным образам появиться, а в качестве следующего шага ощущения волн разной длины (разных цветов) могут сливаться во впечатление одного цвета[78].

Любопытно, что и сам Бергсон тоже писал о цвете. Он воспринимал форму как статичную, а звуки и цвета — как состоящие из движений и колебаний. Как раз они и являются самой жизненной силой, притом что жизнь представляет собой непрерывный динамический процесс качественных изменений. В первую очередь, очевидно, и следует выделить «качества»: «Один цвет сменяет другой, звук следует за звуком»[79], образуя «огромное число элементарных движений», и «несомненно одно, что всякое качество представляет изменение»[80], — «действительность же есть движение»[81], воспринимаемое зрительно как «вибрации», а «в самой ничтожной, доступной восприятию доле секунды и в мгновенном восприятии какого-либо ощущения качества» «мы можем предположить триллионы повторяющихся колебаний»[82]. Люди, не отличающиеся особой чувствительностью, «ощущают почти только движения», другие «воспринимают качества»[83]. Таким образом, действительность состоит именно из «качества» в форме «вибраций» и «движений», материальным воплощением которых являются «цвета» и «звуки». В мире Бергсона все динамично и «формы вообще не существует, так как форма представляет нечто неподвижное; действительность же есть движение. Действительно — только непрерывное

---

[78] Я выступала с этой гипотезой в Осло — см. Tillberg, 1998b.
[79] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 267.
[80] Там же, с. 268.
[81] Там же, с. 269.
[82] Там же, с. 265.
[83] Там же.

изменение формы; *форма — это мгновенный вид какого-либо процесса*» (курсив оригинала)[84].

Таким образом, действительность, согласно Бергсону, состоит из вибрирующих цветов и звуков, в то время как формы, статичные по природе, не обладают тем содержанием, из которого действительность создает жизнь.

Материя Бергсона не имеет самостоятельного онтологического статуса. При уменьшении *élan* жизнь дезинтегрируется и превращается в «неодушевленную материю». В этом взгляды Матюшина и Бергсона расходятся. Матюшина интересует не столько онтология, сколько возможность постичь, т.е. увидеть ее. Матюшина же в большей степени занимал непосредственно вопрос углубленного *восприятия* действительности вне зависимости от ее вида, нежели борьба с трансцендентностью механистической онтологии в философском смысле, которой посвятил себя Бергсон. Матюшин хотел изменить окружающий мир, просто перекрасив его, причем в его «Справочнике» содержались конкретные рекомендации на этот счет. Центральное место в философии Бергсона занимает сотворение жизни, которое он рассматривает как космический процесс: человек является существом творческим, поскольку через него проходит жизненный поток *élan vital*. Для Матюшина же вся материя полна жизни, т.е. движению, что можно заметить, применяя различные зрительные приемы смотрения, общим термином для которых будет «расширенное смотрение».

Об инертной энергии. Жизнь в кристаллах и поверхностях

Продолжая рассматривать круг чтения Матюшина, отметим, что этот круг, особенно в области научной

---

[84] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 269.

литературы, был весьма обширен. Уже до 1913 года на русский язык были переведены труды Марии Кюри о радиоактивности; и свое понимание времени Матюшин вынес не только из работ Бергсона, но и из теории относительности Эйнштейна[85]. Среди других авторов, повлиявших на его мировоззрение, сам он называет имена Ле Бона и Лемана[86]. В своей «Теории энергетики» Густав Ле Бон (1841—1931; французский ученый — врач, физик, психолог, социолог, антрополог и археолог) отстаивал мнение о том, что движение электронов вокруг атома аналогично движению планет вокруг Солнца, а материя содержит в себе огромный резервуар инертной «внутриатомной энергии». По словам Ле Бона, в маленькой медной монете содержится столько скрытой потенциальной энергии, что ее оказалось бы достаточно для четырехкратного перемещения товарного поезда вокруг земного шара: в другой своей книге, популярной «Эволюции материи», он предупреждал о том, что радиоактивное излучение может испускать частицы, которые растворяют окружающие предметы[87]. Что же касается немецкого химика и геолога Иоганна Готтлиба Лемана (1719—1767), то в его работах Матюшина заинтересовало рассуждение о «жидких кристаллах»[88].

И «жидкие кристаллы» Лемана, и «инертная энергия» Ле Бона давали пищу размышлениям Матюшина о той роли, которую в природе играют поверхности — т.е. те области, где состояние материи претерпевает метаморфозы и приобретает иные свойства. Именно на самой границе природных видимостей или, лучше,

---

[85] Матюшин, 1916—1920, и Матюшин, 1976а, с. 160.

[86] Матюшин, 1933—34, глава «Елена Гуро. Союз молодежи», и Матюшин, 1916—20.

[87] Книги Ле Бона были изданы на русском языке под названиями «Возникновение и исчезновение материи», Харьков, 1909, и «Эволюция материи», СПб., 1909.

[88] Йохан-Готтлоб Леманн работал в России и был принят в члены Санкт-Петербургской академии наук.

природных объектов, обладающих разными свойствами, уровень напряжения материи, ее активности столь высок, что мы можем убедиться в существовании этого самого напряжения. Кристалл кажется нам статичным, пока мы не освоили навыки «расширенного смотрения», но если мы овладели ими, то сможем увидеть колебания материи, поскольку «всякая масса движется», выделяя цвет и свет. Матюшин вообще считал кристалл выражением «идеи основы», вдоль контуров которой наружу и внутрь движутся вечно меняющиеся цвета. Он говорил, что «форма остается лишь в основе, покрываясь общим движением цвета, света и массы»[89].

ДИНАМИКА МАТЕРИИ

Таким образом, Матюшин считал форму принадлежностью предмета, а предметы — принадлежностью материального мира. Принадлежность цвета, в свою очередь, определить очень трудно, поскольку цвет обладает такими свойствами, которых нет у формы. Цвета «одушевлены» и движутся по поверхности предметов, частично вызывая ощущение слитности с самими предметами, но в то же время и свободно витая вокруг них. Складывается впечатление, что Матюшин пытается сказать, что цвет является одновременно и частью материи, и проводником в действительность высшего порядка.

Нетренированному глазу неорганические предметы покажутся "мертвыми", неподвижными, статичными. В четвертом измерении, однако, можно будет увидеть низкочастотные волны твердых материалов, таких как камни и минералы. Машины движутся с одной скоростью, люди — с другой, деревья растут с третьей. Из-за этого нетренированному глазу мир ка-

---

[89] Матюшин, 1916—1920.

жется беспорядочным и раздробленным. Об этом Матюшин пишет в автобиографии (не опубликована) в 1934 году, в год своей смерти: «Я ставил перед своей Мастерской широкие задачи создания нового образа натуры, передать на плоскости картины новое пространственное восприятие натуры, как текучей массы сцепленных частиц, постоянно и непрерывно меняющей свой объем, цвет, рост, вес и форму. Натура не дает и не позволяет статического наблюдения, не может быть только поводом для грубого протокола разорванных моментов. Нельзя писать отдельно человека, яблоко, стол, дерево, улицу — все это связано переходами одного общего непрерывающегося движения. *Движение — жизнь*! [...] Мы сами — *вибрирующий инструмент*, настроенный так тонко самой природой в ответ на восприятие видимой формы. *Колебания* нашего организма *постоянно*, извечно прорабатываются нашей нервной сетью, все усложняя образы *передаваемых новых ощущений*»[90] (курсив мой. — *М.Т.*).

Как отмечалось ранее, одним из важных моментов «расширенного смотрения» (речь об этом идет в «Справочнике») является способность периферии сетчатки улавливать движение. Сочетание прямого и непрямого зрения, приводившее к «расширенному зрению», «давало максимальное ощущение цветности»[91]. В конце своего эссе «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры» Матюшин указывает на еще одно значение движения, которое тоже связано с цветом (но только в высших измерениях):

«1/ *Энергия* цветности и формы подымается неизмеримо в движении.

2/ В покое тела глаз и *энергия широкаго охвата получает максимум цвета*.

---

[90] Матюшин, 1933—1934, глава «Мастерская пространственного реализма в реорганизованной Академии Художеств».

[91] «Справочник», с. 15.

3/ *В сильном движении* тела глаз может получить *всю интенсивность* цвето-формы.

Эти выводы выхода из глубоко понятой 3-мерности могут (стать? — в оригинале глагол пропущен) началом и основанием 4-го перпендикуляра»[92] (курсив мой. — *М.Т.*).

Насколько я понимаю слова Матюшина о колебаниях, речь шла о том, что граница между материей и энергией, между материальной субстанцией и невидимым духовным миром растворилась. Считалось, что твердая материя движется медленно, тогда как в невидимом духовном мире атомы являются более тонкими и редкими и доступны восприятию только тех, чьи органы чувств утонченны. Если мы изменим свое восприятие, иллюзия статичной материи исчезнет и мы сможем видеть все скорости волн или колебаний. Матюшин мечтал о том, что его тренировка зрения позволит видеть волны движения разных скоростей и улавливать цвета разных волн. А "полное" видение всех волн и волнообразных движений, осуществляющихся с разной скоростью, приведет к постижению четвертого измерения.

«Расширенное смотрение» подразумевало и наблюдение природы, и способность видеть за ее пределами. В своей автобиографии Матюшин писал о занятиях йогой, во время которых участники научились дышать «всеми частями тела», кожей, ладонями и ступнями — так что мир вокруг каждого из них начинал казаться единым, «без границ и делений»[93]. Тогда человек мог видеть «текучесть всех форм» и «следы высшего организма, который тут же и связан со всей видимостью, как небо с землею»[94]. Так появляется «настоящая» действительность, но, чтобы увидеть это, подчеркивал Матюшин, необходима способность «включать в об-

---

[92] Матюшин, 1916—20.

[93] Матюшин, 1976а, с. 186.

[94] Там же.

щий ток все видимое, уметь замедлять и ускорять движение этого тока. Только так сцепляя и так ускоряя движение части, медленно движущейся, и замедляя скорую, можно получить новую связь — новый неожиданный организм, о котором мы еще ничего не знали — он протекал для нас, дробясь тысячью мелкой предметности»[95]. Или, как писал об этом Бергсон: «Мы находим в природе непрерывный прогресс, начиная с животных существ, вибрирующих в унисон с эфирными колебаниями, и кончая такими, которые целые триллионы этих колебаний делают неподвижными в течение самого короткого из своих простых восприятий»[96].

В четвертом измерении свободно плывущие цвета становятся удивительно красивыми. Участники «органической группы» Матюшина постепенно осваивали «расширенное смотрение» и потому могли по крайней мере угадать, что должно открыться их восприятию в высших измерениях. Достигнув этого, они смогли бы воспринимать разные частоты как одно единое движение, которое пронизывает всю вселенную. Они обрели бы способность *видеть* все эти волны, движущиеся с разной частотой, и воспринимать все различные скорости движения одновременно. Согласно плану методической работы Органического отдела, Матюшин был уверен, что овладение «расширенным смотрением», включавшее совершенствование ума, приведет к развитию новой зрительной способности. И эта способность позволит собрать все противоречащие друг другу миры и постичь их в форме «единого целого организма»[97].

Итак, связь с высшим «живым организмом» была познана благодаря последовательным образам в человеческом глазу, т.е. на микроуровне. Следовало еще

---

[95] Матюшин, 1976а, с. 187.
[96] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 265.
[97] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 21. Л. 45.

обнаружить ее на макроуровне — в природе. Как писал Матюшин: «Если стоишь на широком поле и спокойно смотришь вперед кругом на поверхность земли, можно заметить цвет в общности всей формы»[98]. Это было частью упражнения по нахождению образа пространственной протяженности, где небо не кончалось бы у линии горизонта. «Подняв взор на высоту 50—60 градусов и понемногу поворачиваясь, охватываешь все пространство неба, очень целостно наблюдая движение облаков или всей глуби синевы. Сразу переводя глаза на землю, видишь один ярко-оранжевый цвет поверхности»[99]. Здесь, не используя терминов науки о цвете, Матюшин описывает последовательные образы, возникающие, когда, глядя на синее небо, человек видит дополнительный цвет — оранжевый. Возможно, описанное им случилось вечером, когда небо темно-синее, а оттенки листвы и полей, очень интенсивно охваченные богатым солнечным желтым, становятся оранжевыми. Впрочем, «расширенное смотрение» подразумевает синхронизацию двух разных моделей смотрения «сумеречного и дневного в одновременном контакте», пишет Матюшин в «Справочнике»[100].

Когда день переходит в ночь, происходит еще одно явление: «Когда видишь пылающий огненный закат и мгновенно повернешься, в глубокий фиолетово-синий холод, тогда поймешь и почувствуешь их взаимное влияние на органы центральных восприятий, и узнаешь, и ощущаешь, что они оба действуют на тебя разом, а не раздельно»[101].

Конечно, большим шагом вперед было уже *осознавать* возможность полного угла зрения в 360°, но еще

---

[98] Матюшин, 1933—34, глава «Мастерская пространственного реализма».

[99] Там же.

[100] «Справочник», с. 32.

[101] Матюшин, 1976а, с. 179.

важнее — быть способным *воспринимать* его: «Научившись широко смотреть перед собою, надо учиться захватывать угол за 180 градусов, сближая стороны назад, чтобы заглянуть и за свою стенку-спину»[102].

ФОРМАЛИЗМ — УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК АНАЛОГИЙ

До сих пор мы в основном говорили о том, из каких источников Матюшин черпал идеи и вдохновение. Теперь мы поговорим о тех его современниках, кто, напротив, сам испытал его влияние.

Многие вопросы, которые ставил перед собой Матюшин в своей экспериментальной работе, равно интересовали и литераторов — так называемых формалистов. О близости тогдашних художественных и словесных поисков уже шла речь в главе о ГИНХУКе; здесь можно добавить к этому лишь то, что основополагающей общей идеей была идея синтеза искусств, некоего абсолютного «гезамткунстверк»[103]. Предполагалось, что между мельчайшими языковыми «единицами» живописи и литературы существуют аналогии, что их возможно выявить, систематизировать и на основе этой общей структуры создать «универсальный язык», способный объединить две области человеческого опыта: литературу с ее временной последовательностью и "одномоментную" живопись. Этот универсальный язык должен был предоставить возможность не только для коммуникации между различными видами творческой деятельности, но и более того — он должен был позволить общаться вообще без барьеров (географических, исторических, языковых); в конечном счете ему надлежало изменить образ мира. Фор-

---

[102] Матюшин, 1976а, с. 178.

[103] Эти идеи получили широкое распространение в авангарде и активно обсуждались в ИНХУКе в Москве.

мальный подход к анализу искусства, достигший пика своей популярности в 1920-х годах, по способам применения отличался от подобного же подхода, практикуемого в Европе[104], но прекрасно «работал» на предлагаемом материале.

ОБЭРИУ — Объединение реального искусства

Исследования зрения, которые проводил Матюшин, включали лабораторные эксперименты, предметом которых было познание и восприятие как таковые. Эти эксперименты крайне интересовали поэтов-ОБЭРИУтов (членов Объединения реального искусства). Как и Матюшин, ОБЭРИУты не провозглашали перестройки общества, а интересовались, скорее, созданием новых способов его восприятия[105].

В своем исследовании поэтического мира Даниила Хармса Жан-Филипп Жакар трактует «Справочник» и метод Матюшина по увеличению угла зрения до 360° как часть более глобальной системы идей, в русле которой, помимо Матюшина, работали и другие художники и поэты: Хармс, Малевич, Туфанов, Те-

---

[104] Как пишет американский искусствовед Шарлотта Дуглас, есть доля иронии в том, что одна из причин, по которой это искусство было заклеймено как формалистское, заключалась в легкости его интерпретирования посредством структурного анализа, то есть метода, используемого литераторами-формалистами. Вследствие этого работы художников были неверно истолкованы как чисто формалистские по своей природе, «то есть как не имеющие социального содержания». Дуглас утверждает, что, несмотря на то что русские художники авангарда считаются пионерами абстрактного искусства, они в действительности не создавали беспредметного искусства ради него самого, но в большей степени стремились найти «универсальный и демократичный язык», имеющий свои корни в истории и современной науке, который стал бы «искусством для преобразованного мира». — Douglas, 1984, с. 159, и далее.

[105] Об идеологии ОБЭРИУ — см. Pratt, 1996, с. 173—189.

рентьев, Хлебников, Крученых и Введенский[106]. Освоенное ОБЭРИУтами периферическое зрительное восприятие, решительно определившее их восприятие мира, так же как и их абстрактную поэтическую систему, восходит к теории «расширенного смотрения» Матюшина, известной еще как «*Зорвед*». Об этом писал в 1923 году в своей статье «Освобождение жизни и искусства от литературы» Александр Туфанов[107]. «Расширенное смотрение» Матюшина рассматривалось как способ вступления в более тесный контакт с действительностью. «Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты», — провозглашали ОБЭРИУты в своем манифесте[108]. Впервые этот манифест прозвучал во время выступления ОБЭРИУ 24 января 1928 года на вечере «Три левых часа», причем Матюшин был одним из немногих, кого пригласили участвовать в последовавшем за представлением обсуждении[109]. Во «вселенной» Матюшина ОБЭРИУТов привлекало сочетание сознательного и бессознательного зрения, приводящее к формированию зрения деформированного, смещенного. Такое зрение, как они считали, было способом приблизиться к новой, более правдивой действительности; лишь тому, кто овладел «расширенным смотрением», вместо прежде раздробленного мира открывался мир единый, во всех своих связях и обобщающих началах[110].

---

[106] Жакар, 1995, с. 38.

[107] «Освобождение жизни и искусства от литературы». — «Красный студент», 1923, № 7—8, с. 13. Цитируется по Жакар, 1995, с. 38. Этот метод Матюшина, нацеленный на более целостное восприятие действительности, оказал решающее значение на формирование мировоззрения Хармса и нашел отражение в его поэзии 1930-х годов. Там же, с. 41 и с. 80.

[108] «Манифест ОБЭРИУ» был первоначально напечатан в «Афишах дома печати». 1928, № 2.

[109] Жакар, с. 189 и с. 330, и Михаил Мейлах «О "Елизавете Бам" Даниила Хармса». *Stanford Slavic Studies*, 1987, т. 1, с. 189.

[110] Жакар. 1995, с. 77—84.

Александр Туфанов (1878—194?), организатор *заумных* поэтов Ленинграда, предложил классифицировать *заумную* поэзию по кругу, «согласно теории расширенного восприятия мира и непосредственного восприятия времени». Писатели и художники, использующие угол зрения от 1 до 40 градусов, «исправляют» действительность и преследуют, как говорится в статье Туфанова, религиозные или политические цели, — как, например, коммунистические или пролетарские писатели, печатавшиеся в журнале «Леф» «Левый фронт искусства», — Маяковский и другие. Писатели, использующие от 41 до 89 градусов своих зрительных возможностей, «воспроизводят» действительность (реалисты, акмеисты и натуралисты); те же, кому удалось достичь 90—179 градусов, «украшают мир», и среди них — импрессионисты, имажинисты и футуристы. Все эти консервативные группы, по словам Туфанова, «застыли в эстетических масках каждой современности». Он же призывает освободиться от действительности повседневности, стать одним из тех, кто способен творить в диапазоне 180—360 градусов, улавливая «великое движение» действительности[111]. Выразить такой динамизм можно посредством абстрактного и беспредметного искусства. В литературе, в отличие от живописи, для этого мог бы использоваться поэтический трансцендентальный язык будущего — *заумь* — трансрациональный и находящийся за пределами разума. В терминах синестезии *заумь* описывали как «фоническую музыку» и «поэтическую

---

[111] Там же. с. 44, и далее. Движение было важным понятием в теории Туфанова. Кроме того, утверждение «движение=поэзия» сродни идее Айседоры Дункан о танце как испарении флюидов из «земной энергии» — об Айседоре Дункан он писал в статье «Дунканизм как непосредственный лиризм нового человека», — «Красный студент», 1923, № 7—8, с. 28—33, ср. Жакар, 1995, с. 209, и далее. Дункан была героиней в Советском Союзе; советское правительство пригласило ее открыть школу танца, и она часто бывала в стране в 1921—1924 годах.

текучесть», включающую множество подражаний природным звукам. Каждый согласный звук, если следовать Туфанову, создает впечатление движения, и должен существовать способ перехода от этих звуков к другим элементам искусства: цветам и контурам, — и тогда можно будет создавать поэзию, сложную, как пение птиц, состоящую из фонем, звуков, цветов, линий, тонов, шумов и движущих сил[112].

ОБРАТНО К ЖИВОПИСИ

Матюшин был художником, а потому, вне зависимости от того, в каком измерении действительности находились цвета, в конечном итоге ему было необходимо «поймать» их в этом измерении и вернуть на холст. До сих пор никем не виденная онтологическая действительность «пространственного реализма» должна была быть открыта теми, кто овладеет «расширенным смотрением». Но в то же время «пространственный реализм» был живописной системой Матюшина и показать высшую действительность, по его мнению, можно было именно через образцы живописи. Матюшин толковал «пространственный реализм» как синтез предшествующих «измов» в искусстве. В 1926/27 учебном году он планировал провести исследова-

---

[112] Во многом Туфанов отталкивался от идей Велимира Хлебникова. Хлебников (1885—1922) хотел «создания некоего всеобщего языка» и считал, что «согласные в определенном положении связаны с содержательной направленностью слова». Поэтому при создании неологизмов, основанных на глубоком знании русского фольклора, язычества и мифологии, под пером поэта «фонетика становится поэтикой» (как говорится в книге «Велимир Хлебников», 1986, с. 22). Отчасти, возможно, благодаря тому, что отец Хлебникова был орнитологом, последний хорошо знал и различал звуки природы. Хлебников и Гуро печатались в одних и тех же сборниках, а с Матюшиным они вместе работали над «Победой над солнцем» в 1913 году.

ния качества и количества цвета, начиная с искусства доисторических времен и кончая современными живописными системами. Предполагалось рассмотреть связь между цветом, светом и пространством в египетском и греческом искусстве, искусстве средних веков, классицизме, импрессионизме и, наконец, — в кубизме[113]. Вклад импрессионизма, по мнению Матюшина, заключался в растворении изображаемых предметов в свете и цвете, футуризм привнес в живопись динамику, а кубисты вышли из сезаннизма и «проявляют внутренний мир всех видимостей»[114].

Сезанн и покрывало Майи

В статье «Опыт художника новой меры» Матюшин рассуждает о том, где именно импрессионизм зашел в тупик и какие направления искусства пошли в своем развитии дальше.

«Импрессионисты распластали глаз. Обегая глазом широкое пространство, они радостно записывали новую цветность, но им не удавалось так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю земную ширь. Они видели блестящую поверхность, а не самое тело. Они были через меру поглощены исканием высшего способа передачи световых вибраций, а потому не могли увидать и почувствовать жизнь, мощь, склад каждого тела, во всем его объеме и движении в связи мира. Распластанный глаз остался неуглубленным. Здесь была неправильно понята идея периферии общего тела мира. То, на что индусы призывали смотреть, как на соблазн мира, впадая в бездейственную нирвану-красоту неуглубленной передней плоскости, прини-

---

[113] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 72. Л. 2.

[114] Матюшин, 1976а, с. 174. Не считая незначительных изменений, то же толкование эволюции искусства изложили на своих лекциях в ГИИИ и Педагогическом институте помощники Матюшина Мария и Борис Эндеры.

мали за выражение общей сути мира. Эта периферия «Покрывало Майи» приводила в безумие бешеного Ван Гога. Пламенно сладостный Гоген тонул, захлебываясь в блаженном восторге. [...] Первый прорезавший брешь в голубой закуте был Сезанн, [который...] видит не только распластанным глазом, но и вполне пассивным, отставленным от человеческого чувственного «Я», чтобы ничто не мешало объективному наблюдению. Впервые превозмоглись всякие личные анекдоты и подсказывания сознанием глазу, и он, широко охватив виденное, побежал по всем лучам перпендикуляра из центра, видимо вбирая в себя сущность мировой связи»[115].

Для того чтобы увидеть эти тела — не только их поверхность, но то, каковы они "в действительности", — надо было лишь изменить наше восприятие, научиться видеть за *Майей*, покрывалом, за которым люди с обычным, нетренированным зрением ничего видеть не могут. Свами Вивекананда (известный тогда в России) объяснял это тем, что мы как бы привязаны к той действительности, которая находится у нас перед глазами. Эта поверхность, являющаяся на самом деле действительностью, в которой мы живем, в то же время оказывается на удивление достаточной преградой для того, чтобы удерживать нас от знания «истинной действительности»[116]. Перенося эту индийскую мудрость на искусство, Матюшин считал Сезанна единственным художником, указавшим путь за пределы Майи. Об этом Матюшин писал уже в 1913 году в своем очерке о кубизме[117].

Матюшина вдохновлял кубизм как «новое учение о слиянии времени и пространства», и, как мы уже видели, в 1913 году — еще до того, как его собственный «пространственный реализм» не пришел на сме-

---

[115] Матюшин, 1976а, с. 172—173.
[116] Swami Vivekananda, 1907/1962, т. V, с. 266, и далее.
[117] Матюшин, 1976а, с. 172—173, и Матюшин, 1913, с. 27—28.

ну кубизму, — именно это направление в искусстве он провозгласил «языком будущего»[118]. Матюшина пленила логическая и последовательная кубистическая техника отображения по-новому понятого пространства. Кубисты тоже интересовались возможностью увидеть высшие измерения[119]. Следовательно, то, что Матюшин объединил трактат Глеза и Метценже *О кубизме* с идеями Успенского о четвертом измерении, не было просто совпадением. Сезаннистскую методику соединения множественных точек зрения Матюшин считал допустимым способом показать «новую фазу измерения, из трех-мерного в четырех-мерное»[120].

В своем классическом исследовании «Кубизм» Джон Голдинг определил метод кубистов как «скорее концептуальный и интеллектуальный, чем физический и чувственный»[121]. Если следовать нашим рассуждениям, то для того, чтобы продвинуться вперед в своих исследованиях, Матюшин должен был как раз сделать шаг в направлении «физического и чувственного», которого не хватало кубистам. Кубисты тренировали глаз на предмет все более точного различения геометрических форм в натуре. В результате длительных и непрерывных наблюдений они обретали то, что я бы назвала "опытным глазом", — зрительный опыт быстрого распознавания ближайших геометрических форм в природе (сходство дерева с конусом и т.д.). Человеком, открывшим этот метод и перенесшим такое геометрическое понимание природы на холст, был, как известно, Сезанн. Развивавшие технику Сезанна Глез и Метценже считали, что Сезанн открыл «глубокую сущность», в том смысле, что он обнаружил

---

[118] Матюшин, 1913, с. 25; цит. по Успенский, 1911.

[119] Историю рассуждений о кубистах и четвертом измерении — см. Henderson, 1983, с. 44—116.

[120] Матюшин, 1913, с. 25.

[121] Golding, 1959, с. 16.

в природе геометрию объемов, которая воспринималась как нечто более близкое к истинной действительности, чем реализм натуралистов или реалистов[122].

Универсальные закономерности для цвета и формы — по аналогии

В программе ГИНХУКа геометрия как раздел математики, занимающийся свойствами линий, плоскостей, тел и отношениями величин в пространстве, считалась способом постижения природы на высоком уровне. Применительно к практиковавшемуся в институте эволюционистскому подходу к искусству это означало, что натуралисты и реалисты, чья склонность к абстракции не была столь развита, находились на "более низком уровне" по сравнению, например, с кубистами или супрематистами.

В своей статье о кубизме Матюшин указывал на наличие соответствий между поведением формы и цвета, выбрав абзац из книги Глеза и Метценже, где говорилось, что «форма обладает теми же особенностями, что и краска». Он также подчеркивал, что цвет и форма проявляют одинаковые свойства, поскольку любая форма «задерживается или оживляется в связи с другой формой, разбивается или распускается, умножается»[123]. Эти виды динамики, присущие форме, равно как и цвету, должны быть известны художнику при построении композиции картины. То есть и цвета, и формы наполнены своей собственной динамикой, динамикой, которая появится, только если зритель посвятит рассматриванию картины определенное время. Матюшин считал, что художник способен дать только «не что иное, как оттенки, обозначающие цельность», тогда как место «конкретного зарождения» форм в картине может произойти лишь в «разуме зрителя»[124].

---

[122] Gleizes & Metzinger, 1912, цит. по Матюшин, 1913, с. 28.
[123] Матюшин, 1913, с. 32.
[124] Там же.

Имплицитно содержащаяся в сезанновском методе тренировка быстрого вычленения геометрических форм в природе, доказательство хорошо структурированной высшей действительности, которую может уловить опытный живописец, не могла не появиться применительно к цветам в «пространственном реализме» Матюшина. В статье «О книге Глеза-Метценже "Du Cubisme"» Матюшин не только прокомментировал интерес кубистов и сезаннистов к объему и форме, но также призвал обратить внимание на постимпрессионистов Сера и Синьяка[125]. Эти художники хотели "осветить" свои картины пылающими в глазах зрителя последовательными образами. Об этом уже шла речь во многих исследованиях, и потому я не стану на этом подробно останавливаться. Нас, однако, интересует то, что эффекты цветового контраста, которые эти художники применяли на практике, были разработаны в теории учеными Шеврелем и Рудом.

Выше мы видели, в каких словах Матюшин описывал высшие измерения объемов Сезанна. Теперь же давайте посмотрим, как он описывал последовательные образы цветов. В своей автобиографии Матюшин вспоминает урок в «Академии»[126] в Ленинграде, где он преподавал живопись: «Натурщик давался в яркой цветной среде, на синем, зеленом, желтом фонах. Он загорался контрастами, появлялись бегущие по поверхности тела яркие цвета сцеплений, пространственно организующих форму, неожиданно изменявшегося под влиянием яркого фона, тела натурщика»[127]. Студент получил задание проанализировать всю сцену, «как отвлеченные цветные формы, чтобы свободнее схватить всю массу нового — изменение формы, сдвиги цвета и формы под влиянием среды»[128]. Матюшин

---

[125] Матюшин, 1913, с. 33.

[126] Подразумевается Свомас 1920-х годов, официально называвшийся ВХУТЕМАСом.

[127] Матюшин, 1933—34, глава «Академия Художеств».

[128] Там же.

утверждал, что именно «расширенное смотрение» позволяет ухватить новые пространственные отношения частей и целого.

Я думаю, что описанное выше знакомо многим преподавателям живописи. Однако, зная об интересе Матюшина к четвертому измерению и эфиру, мы можем истолковать этот урок, который мог бы быть самым обычным уроком в художественной школе, иначе. Если мы овладеем «расширенным смотрением», и в том числе навыком применения «незаинтересованного взгляда», на первый план выступят цвета. Это обычное наблюдение проводилось в лаборатории цвета и подробно описано в «Справочнике»[129].

Из последовательных цветовых образов и дополнительных форм строится дорога, ведущая к новому пониманию искусства и к мыслям о нем, которые необходимо изложить в приемлемом виде. Матюшин пытался сформулировать целостную систему, которая охватила бы и столь важные для него эффекты контраста последовательных образов дополнительных цветов, и выведенный им закон, названный «Законом дополнительной формы» (исходя из логических соображений, я считаю, что он мог также называться *законом одновременной контрастной формы*) и рассматривавшийся как дополнение к «закону одновременного контраста» Шевреля (см. главу 4). В одном из ГИНХУКовских отчетов, датируемых 1920-ми годами, Матюшин говорит, что наблюдения лаборатории цвета убедили его в важности «вибраций», которые позволяют при помощи «закона волны» извлечь из «хаоса простейших форм пространства прямой-кривой, квадрата-круга, куба-шара»[130].

Матюшин постоянно отмечает аналогии и соответствия между цветом и формой. Будучи убежден в том, что и то и другое подчиняется принципиально оди-

---

[129] «Справочник», с. 15—19.

[130] Там же, л. 20 об. — 21.

наковым правилам, он свободно переходит в своих рассуждениях от законов цвета к законам формы и обратно. Основные геометрические формы, которые следует различать за внешним беспорядком природы, — это один момент, последовательные образы дополнительных цветов — другой. Изложенный же в «Справочнике» «Закон дополнительной формы» гласит, что прямая форма рассматривается как дополнительная к кривой, так же как красный цвет дополнителен сине-зеленому[131].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев опубликованные и неопубликованные тексты Матюшина в свете проблематики цвета и зрения, я пришла к выводу о том, что Матюшин считал последовательные образы дополнительных цветов доказательством наличия в природе видимых колебаний. Его интерес к высшим измерениям и последовательным образам позволяет сделать вывод о том, что восприятие последовательных образов в его мире на самом деле означало видение потоков четвертого измерения.

Как художник Матюшин стремился к тому, чтобы его искусство производило всестороннее воздействие — и звуковое, и зрительное. Его современники и соотечественники Василий Кандинский и Казимир Малевич стремились к тому же. Тем не менее результаты их работы с цветом были разными. Матюшин (равно как и вдохновлявшая его Елена Гуро) не ограничивал себя каким-либо символизмом «хороших» и «плохих» цветов — его методом было пристальное и внимательное наблюдение за природой.

Мистик-теософ Петр Успенский ввел в России понятие «четвертого измерения» как «гиперпростран-

---

[131] «Справочник», с. 19. и далее.

ства», а Матюшин применил идеи этого четвертого измерения к искусству. Его «пространственный реализм» как раз и отображал это «четвертое измерение». Трамплином в эволюции искусства, выстроенной Матюшиным, стали кубизм, футуризм и импрессионизм. Футуристы ввели в картины синхронное время и пространство, но если метод кубистов, по определению Голдинга, был «концептуальным и интеллектуальным», в методе Матюшина присутствовало то физическое и чувственное, чего не хватало кубистам. Когда дело дошло до развития способностей сознания, или, как я это называю, "опытного глаза", вычленение геометрических форм в природе в традиции множественных точек зрения Сезанна оказалось для Матюшина недостаточным. Импрессионистов же, как он считал, ввела в заблуждение «блестящая поверхность» реальности. Будучи «плоскими существами», мы заперты в мире поверхностей, но можем обнаружить существование другого мира, поскольку его движения передаются вдоль его поверхности, полной колебаний и токов электрических и электромагнитных волн.

«Органическая культура» Матюшина зиждется на идее природы как всеобщей основы. Но за этой природой, которую мы видим естественным образом, есть другая, скрытая структура. В матюшинской теории «расширенного смотрения» само течение энергии, осуществляющееся между предметами, должно объединить образ видимого и невидимого. Одной составляющей этого течения были дополнительные цвета, зримое «доказательство» существования «связующего» начала. В последовательных образах сливаются цвет и свет; по крайней мере такое впечатление создается из-за их яркости и светящейся прозрачности. Так существуют они или нет? *Существует* ли в космосе скрытый порядок? Гете и вслед за ним Елена Гуро считали, что цвет во всех своих возможных проявлениях может быть обнаружен в природе, но полага-

ли, что эти секреты раскрываются лишь достаточно «внимательным».

Что именно должна была сделать видимым матюшинская программа тренировок «Расширенного зрения»? Цвет. Что станет зримым, если мы синхронизируем наши ощущения? Цвет. Поэтому связующим звеном между воспринимающим субъектом и окружающими его предметами является цветное зрение. А связующими звеньями между глазами и мозгом являются вибрации цвета. И основное средство коммуникации в живописи — тоже цвет. Именно цвет является идеальным средством организации согласованного целого — того, что Матюшин называл «органической культурой».

В одном из ГИНХУКовских отчетов, датируемых 1920-ми годами, Матюшин сообщает, что собственные наблюдения, проведенные в лаборатории цвета, убедили его в важности извлечения простых форм из хаоса. Он объяснял это через аналогии: на микроуровне — мозг, на макроуровне — космос. Космические колебания передаются затем внутрь человека через цветное зрение — посредством вибраций в зрительных процессах. Таким образом, цветное зрение образует своего рода "клей" между микро- и макрокосмом. Найти правильные ключи-подсказки и проникнуть в такой другой способ постижения действительности можно, внимательно изучая природу.

Матюшин в конечном итоге был художником, и, несмотря на (или как дополнение к) эти (мета)физические рассуждения, в его трактате о цвете, в «Справочнике», описания последовательных образов, как в тексте, так и в трехцветных сочетаниях цветов, в таблицах, должны были стать конкретным инструментом, способным практически помочь художникам, оформителям, дизайнерам. Матюшин хотел выйти за пределы самой простой материальной составляющей цвета, что было непростой задачей. С одной стороны, его руки художника постоянно были испачканы крас-

кой, а с другой стороны, он жил, по крайней мере вторую половину своей жизни, в материалистическую эру марксизма. В следующей главе речь пойдет о других современниках Матюшина, которые писали о цвете: мы посмотрим на официальный мир, с которым ему надлежало взаимодействовать, чтобы его труд все-таки был опубликован.

ИДЕОЛОГИЯ

8. О ЦВЕТЕ В СССР: ГОЛОСА СОВРЕМЕННИКОВ

Мы все еще плохо видим действительность. Даже пейзаж страны резко изменился, исчезла его нищенская пестрота, голубоватая полоска овса, рядом с нею — черный клочок вспаханной земли, золотистая лента ржи, зеленоватая — пшеницы, полосы земли, заросшей сорными травами, а в общем — разноцветная печаль всеобщего раздробления, разорванности. В наши дни огромные пространства земли окрашены могуче, одноцветно...

Максим Горький, 1934[1]

В настоящей главе будут представлены другие теории цвета, прямые ссылки на которые встречаются в «Справочнике». Речь о них идет прежде всего в предисловии Марии Эндер. Эндер не только обозначает позицию Матюшина по отношению к этим теориям, но также сама оценивает и критикует их. Предисловие очень полемично. В самом начале Эндер говорит о том, что существующие теории цвета опираются на «идеалистическое», «механистическое» или «формалистическое» «мировоззрение», что иногда приводит их авторов к попытке «дать социологический анализ

---

[1] Слова Максима Горького на Первом съезде советских писателей (Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном Съезде советских писателей 17 августа 1934 года, с. 711—712 // М. Горький, «О литературе». — М., «Советский писатель», 1953, с. 692—721).

цвета». Далее она обсуждает таких теоретиков и практиков цвета, как передвижники, марксист Владимир Фриче (который опирается на концепцию немецкого историка Освальда Шпенглера), «художники-производственники» московского ВХУТЕИНа и немецкий физик Вильгельм Оствальд[2].

Чтобы объяснить полемичность тона Эндер, я начну с изложения нормативного взгляда на цвет, сформулированного в «Большой Советской Энциклопедии» (издание 1934 года), которую можно назвать своего рода сводом официально разрешенных взглядов. Цвет не являлся предметом особенно пристального внимания, однако если говорить о существовании «дискурса о цвете» в это время вообще возможно, то именно здесь можно получить о нем представление. Здесь мы противопоставим матюшинские идеи о цвете существовавшему в стране идеологическому подходу и в общих чертах укажем, как этот подход отразился на теории Матюшина. Я также постараюсь подробнее остановиться на том, к чему привело применение диалектического материализма к вопросу о восприятии цвета. До сих пор, насколько мне известно, не было осуществлено ни такого анализа, ни какой-либо другой попытки представить теории цвета, существовавшие в советской России. Мои рассуждения строятся вокруг восприятия цвета "нематериального", в противопоставлении "материальности" цвета, «объективно существующего» в действительности. Теория цвета вообще представляла много сложностей для материалистов, поскольку, и речь об этом пойдет далее, в вопросе цветного зрения заключена проблема субъективности-объективности, которая как раз была ключевой в процессе попыток сформулировать идеологический канон марксизма-ленинизма-сталинизма.

Основной задачей первой пятилетки (1929—1932) являлась быстрая индустриализация огромной аграр-

---

[2] Эндер, 1932, с. 3—10.

ной страны; этот процесс еще более ускорился после появления лозунга «Пятилетку в четыре года». На этом фоне вопрос о цвете как способе согласования элементов зданий или инструменте оформления, разумеется, не имел первостепенного значения. Марксистская теория искусства требовала, чтобы художественные средства, используемые для создания произведения искусства, были напрямую связаны с пропагандистской ценностью произведения и использовались исключительно в соответствии с «научным методом» соцреализма. Такая позиция отражена и в проводившихся в то время исследованиях. Начавшись в 1930-х годах, этот этап продолжался около 60 лет и закончился с падением Берлинской стены в 1989 году и распадом Советского Союза несколькими годами спустя.

Впрочем, значимость вопроса о цвете отражена в плане ИЗО Наркомпроса на 1918 год. Разрабатывался план строительства нового государственного завода красок[3], а в журнале «Война и техника» была опубликована статья Б.Теплова о защитных цветах[4], приобретавших все большую актуальность на фоне происходивших в 1930-х годах процессах милитаризации. Однако Матюшин стремился к тому, чтобы цвета звучали ярче, а не сливались с окружающей средой.

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛИЗМ — ДИАМАТ

Для получения ясного представления об идеологическом фоне можно начать с определения диалектического материализма, которое дается в «Философской энциклопедии». Нас не должен смущать тот факт, что определение датируется 1960-ми годами. Наобо-

---

[3] Упоминаются в Gassner & Gillem, 1979, с. 44.

[4] Теплов, 1928, с. 92—102.

рот, это свидетельствует об очередном утверждении «истинных ценностей», постоянно звучавших в то время в партийном жаргоне:

«Диалектический материализм — философия марксизма, являющаяся мировоззрением рабочего класса. Будучи подлинно научной, единственно истинной философией, Д.м. в совр. эпоху представляет собой передовое научное мировоззрение всего прогрессивного человечества. Д.м. — это наука, изучающая отношение сознания к объективному материальному миру, наиболее общие законы движения и развития природы, общества и сознания. Философия марксизма называется Д.м., так как она представляет собой органическое единство *материализма* и *диалектики*. Она называется материалистической, так как исходит из признания материи единственной основой мира, рассматривая сознание как свойство высокоорганизованной материи, функцию мозга, отражение объективного мира; [...] Д.м. [...] составляет целостную систему филос. знания — *мировоззрение*»[5] (курсив оригинала).

К началу 1930-х годов о свободе слова в Советском Союзе уже не было и речи. В результате «культурной революции», совпавшей по времени с планом первой пятилетки, культура и власть были централизованы под флагом Коммунистической партии[6]. Цитата, открывающая данную главу, взята из ключевой речи протоканонического писателя соцреализма Максима Горького, которую он произнес на Первом всероссий-

---

[5] Цит. по статье А. Спиркина «Диалектический материализм» в пятитомной «Философской энциклопедии», изданной в 1960—1970-е годы. Редакторы и авторы статей принадлежали к числу наиболее значимых советских философов того времени. — «Философская энциклопедия», 1960, т. 1, с. 479.

[6] О «культурной революции» и запутанной борьбе между культурными кругами и государственной властью, происходившей после 1917 года и достигшей апогея в начале 1930-х годов, когда начались чистки, — см. Fitzpatrick, 1992.

ском Съезде советских писателей в 1934 году[7]. Целью новой программы было продвижение принципов типичности, оптимизма, «действительности в революционном развитии» и «положительных героев»[8]. Горький был провозглашен «отцом-основателем» соцреализма, поскольку его роман «Мать» (1906) содержит многие обязательные признаки этого стиля. В изобразительных же искусствах личности, равной по величине Горькому, не существовало. По этой причине в качестве основы была выбрана реалистическая традиция, заложенная в XIX веке передвижниками.

После того как была выработана централизованная точка зрения, страх заставил смолкнуть хор раздраженных голосов, раздававшихся еще в 1920-е годы. Замолчать людей заставили быстро, и этому заметно способствовали увольнения, а иногда даже аресты или преследования. Позже, во второй половине 1930-х, дошло и до жестоких чисток. Сначала давление было скорее психологическим, нежели физическим, однако люди, и в особенности интеллигенция, против которой и были направлены эти кампании, начинали ощущать беспокойство и тревогу. При этом многие из них по-прежнему оставались приверженцами партии, и они были поражены и взволнованы тем, что власти

---

[7] Союз советских писателей был основан 23 апреля 1932 года. Тогда же появился термин «социалистический реализм». Выпущенный тогда декрет постановил «распустить» Ассоциацию (Объединение) пролетарских писателей и объединить писателей, чтобы они поддержали советское правительство и содействовали «социалистическому строительству». В декрете говорилось также, что аналогичные изменения должны быть проведены и в других видах искусства и что Организационное бюро — Оргбюро — должно координировать практические меры и обеспечить воплощение этого постановления в жизнь. О последствиях данного постановления — см. Bown, 1998.

[8] См. Clark, 1997, о традиции положительного героя в соцреализме и Heller, 1997, об эстетических категориях соцреализма.

предержащие не осознавали ни серьезности, ни значимости происходившего.

НОРМАТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ЦВЕТ. БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

В рамках кампании по распространению официального мнения начала издаваться «Большая Советская Энциклопедия» (БСЭ). Публиковалась она издательством Московского государственного института «Советская энциклопедия», отделением Государственного издательства Российской Федерации — ОГИЗ РСФСР — с 1931 по 1947 год. Выпуск столь гигантского издания был очень сложным мероприятием, поскольку тексты статей приходилось постоянно пересматривать. Положение людей в обществе менялось, и уже на следующий день прославленный политик или деятель культуры мог стать персоной *non grata*, исчезнуть или даже быть убитым, как это произошло с С. Кировым, О. Мандельштамом, П. Флоренским и многими-многими другими. Помимо стоявшей перед создателями энциклопедии задачи познакомить страну с героями первого пролетарского социалистического государства, одной из основных целей издания было предоставить читателям информацию, позволяющую постигнуть основы доктрины Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина. То есть задача БСЭ заключалась в том, чтобы изложить официальные критерии, которые, теоретически, можно было бы применить при оценке всего на свете.

В 1934 году настала очередь тома № 60 и буквы «Ц», первой буквы в слове «цвет», который автор статьи Николай Нюберг определяет следующим образом: «Цвет, основной элемент зрительного ощущения. Ощущение цвета обычно имеет своей причиной свет, проникающий внутрь человеческого глаза и действующий на нервные окончания сетчатки. В основном

видимый нами цвет определяется спектральным составом действующего цвета»[9]. «Проблема цвета», как указано, должна решаться силами трех научных дисциплин: физики (внешний раздражитель), физиологии (строение органов зрительного восприятия) и психологии (оценка, ассоциации)[10]. В БСЭ нет статьи «Теория цвета», но под заголовком «Исторические сведения» приведена краткая информация о значительных теоретиках цвета, чьи учения отнесены к одному из двух постоянно «враждующих» друг с другом направлений[11]. В статье «Цвет в живописи»[12], написанной другим автором, используется язык точных наук, а потому речь здесь сводится к моментам, касающимся количественно измеримых данных физики, математики и химии. Цвет объясняется через такие термины, как «свет», «спектральная композиция», «длина волны», «видимый свет», «измеримые факты», также в рубриках «Освещение и цвет предметов», «Получение цветов путем смешения субтрактивного типа (смешения красок)» или «Расположение цветов в пространстве»[13].

«Объективное» против «субъективного»

Теоретики цвета из первой группы, «выдающиеся представители этого направления [...] стоят близко к точным наукам» и, как говорится в БСЭ, «хорошо владеют и пользуются [...] математическим методом». Эти физики (И. Ньютон, Дж.-К. Максвелл и Э. Шредингер), физик-физиолог Г. фон Гельмгольц и математик Г. Грассман рассматривают цветовые ощущения как «следствие объективного явления света», и их усилия

---

[9] «Цвет», БСЭ, т. 60, 1934, с. 314.
[10] Там же.
[11] Там же, с. 320—321.
[12] Там же, с. 322.
[13] Там же, с. 314, и далее.

направлены на «экспериментальное количественное изучение связи между объективными и субъективными явлениями». Представители второй группы, напротив, страдают «субъективизмом», «искажая» физическую сторону рассматриваемого явления (И.Ф. Гете, Э. Геринг). «Большинство представителей второго течения математическим аппаратом не владело», и их работы отличаются «недостаточным знанием экспериментального материала и неверным истолкованием теории противников». Научная работа теоретиков второй группы «потеряла всякое значение», поскольку она «почти совершенно игнорирует» очевидные факты и потому «в настоящее время совершенно опровергнута наукой»[14].

Симпатии автора настолько очевидны, что у читателя не остается сомнений в том, какие же ученые "правильные". "Правильное" и "неправильное" предопределено, и верной позицией является признание существования измеримой «объективной» реальности, тогда как теории, рассматривающие зрение человека как преобразующее эту внешнюю физическую действительность, идеологически неприемлемы. Часто повторяемые термины «объективный» и «субъективный» характерны для принятого в то время политического, философского и психологического дискурса. Они отражают существовавшее противопоставление "хорошей" советской послереволюционной материалистической действительности большевистского общества и "плохой" действительности индивидуалистического общества, описываемого в таких негативно окрашенных понятиях, как дореволюционная «буржуазия» или «декадентские» личности.

Помимо физики, вопросами цвета также занималась физиология[15]. Согласно диалектическому материализму, все материально. Приведенное в БСЭ определение цвета отвечает этой научной позиции,

---

[14] «Цвет», БСЭ, т. 60, 1934, с. 320—321.

[15] Там же, с. 314.

поскольку цвет там определяется как нечто существующее или вызываемое "реальным" внешним физическим миром. И физиологический аспект восприятия цвета признавался лишь в рамках доктрины материализма. Это означало, что явления, которые пока не могли быть объяснены точными науками, не рассматривались вообще. Ниже я рассмотрю дальнейшие последствия использования такого определения на конкретном примере, в данном случае — живописи.

«Цвет в живописи»

В статье «Цвет в живописи» автор раздела, искусствовед Михаил Алпатов, называет цвет «одним из главнейших средств выражения». В живописи, говорит он, цвет играет первостепенную роль, поскольку решение проблемы цвета «составляет органическую часть всей художественной проблематики различных стилей», и вопросы цвета «тесно связаны с другими идейно-художественными проблемами». История искусств представлена как процесс, который можно разделить на разные «этапы». На «докапиталистических» этапах (иконопись, витражи, египетские фрески и т.д.), как утверждается, цвета имели «магическое, религиозное или символическое значение», и «цвет в живописи этих эпох часто противоречит реальному цвету предметов». В эпоху «развитого капитализма» цвет становится «одним из средств субъективного воспроизведения мира». Импрессионизм назван «субъективным», поскольку импрессионисты использовали законы «спектрального разложения цвета» [т.е. чистые цветовые ощущения — комментарий мой. — *М.Т.*], а это «субъективизм», который пытался преодолеть Сезанн, «передавая цветом объем»[16]. Используя цвет как

---

[16] То, что Сезанн добавлял объем — т.е. «твердую материю» к «нематериальному цвету», — делало его искусство в глазах приверженцев диалектического материализма более «объективным».

«средство чистой выразительности», экспрессионисты лишают цвет его объектов. Советская живопись (т.е. соцреализм) преодолевает эти «левые» пережитки, стремясь к «конкретному реалистическому цвету»[17].

Как мы видим, здесь использование цвета на докапиталистическом и капиталистическом этапах противопоставляется «реальному цвету предметов». Что же сообщает БСЭ о реализме в живописи? О сочетании цветов практически ничего не говорится, по крайней мере, прямо. Нам сообщают, что реализм — это «правдивое, объективное изображение действительности в искусстве», которое отражает «закономерность развития объективного мира», сохраняя «конкретность явлений»[18]. На протяжении всей истории искусства лишь реализму удалось достигнуть художественного совершенства, тогда как «упадок искусства всегда связан с отходом от реализма». Воплощением такого «упадка» является формализм. В искусстве формализма «царят случайности, действия слепых стихийных сил», упускаются «существенные моменты связи явлений», поскольку этот подход вообще «упускает существо вещей». Формалистическое «субъективно-произвольное уродование природы» проистекает, как сказано, из уверенности художника в том, «что [он] творит свой "особый" мир». А это всегда ведет к «упадку» искусства, при котором теряется не только «идейность» и «правдивость», но также «формальное, техническое мастерство». В противоположность «искажающим» и «уродующим» мир формалистам, реалисты, согласно БСЭ, стремятся к «истинному познанию мира». Они отрицают «субъективный произвол воображения», «нежизненность фантастики», так же как и любого рода «мистику», «ложную идеализацию», «идеалистическую символику» или субъективные ог-

---

[17] Алпатов, 1934, с. 322. Главный его источник — Фриче, 1930.
[18] «Реализм», БСЭ, т. 48, 1941, с. 342.

раничения, приводящие к «лицемерию в искусстве как в форме, так и в содержании». Наоборот, свод «законов», которым должно следовать, «необходимо вытекает из хода развития самой действительности». Не будучи только «простым описанием жизни», реализм тем не менее «не допускает навязывания искусству и жизни выдуманных законов и правил». «Законы» реальной жизни «должны быть отражением» очевидных «законов развития природы и общества»[19]. Образы реализма «достигают удивительной правдивости и глубины в изображении» «борьбы народных масс против господствующих классов»; «главным содержанием классического реализма» стала «злая мефистофельская сила» капитализма, «извращающая человека»[20].

Истинно реалистическое произведение должно было приносить практическую пользу, использоваться в целях пропаганды и отражать волеизъявление партии. Оно преподносилось как «объективно изображающее борьбу классов» — поскольку произведение «всегда отражает в той или иной степени жизнь народа и его интересы»[21]. Согласно марксистско-ленинской трактовке истории, эволюционное развитие было неминуемым, а значит — и его изображение тоже: «Таким образом, глубокое понимание реальных отношений, изображение борьбы народных масс против господствующих классов само собой приводит художника к реалистическому методу в искусстве»[22]. По этой же причине «пролетарская большевистская партийность совпадает с объективным развитием действительности». Отражением подлинного партийного духа в литературе и искусстве должно было быть «добросовестное изложение реальных отношений» и

---

[19] «Реализм», БСЭ, т. 48, 1941, с. 343—344.
[20] Там же, с. 350.
[21] Там же, с. 345.
[22] Там же.

«беспощадная объективность художественного познания»[23].

«Ленинская теория отражения» и цветное зрение

Какое же отношение все это имеет к Матюшину? Давайте сначала ненадолго вернемся к статье БСЭ «Цвет в живописи», в которой Алпатов указал на «субъективные» движения, связываемые с формализмом: импрессионизм, экспрессионизм, супрематизм, кубизм, пуризм, орфизм, конструктивизм. Почему с формализмом? Потому что все художники, принадлежащие этим направлениям, так или иначе занимались тем, что воспринималось как «отклонение» от постулатов «ленинской теории отражения». Реалисты, наоборот, если мы согласимся со сказанным в рассмотренной выше статье БСЭ о реализме, просто *отражали* действительность на холсте.

В главе 4 мы установили, что цвет есть нечто, что рождается в наших глазах, а не во внешнем мире. Согласно *элиминативистскому* пониманию цвета, которого придерживался Матюшин (см. главу 4), цвет существует только в глазу и сознании зрителя. Состоятельность такой точки зрения подтверждается фактом существования дальтонизма. Однако в модернистском искусстве есть направления, которые связаны с явлениями, подвергающими такой онтологический статус восприятия цвета сомнению: одновременные контрасты использует в своей серии «Поклонения квадрату» Йозеф Альберс, с «полосами Маха» экспериментирует Пауль Клее, полосы на полотнах Бриджет Райли обретают оптическое мерцание, а в картинах с застежкой-молнией Барнетт Ньюман играет с эффектом «целой картины» (*Ganzbild*-effect)[24]. В гла-

---

[23] «Реализм», БСЭ, т. 48, 1941, с. 344.

[24] Тонкий анализ идей Ньюмана и *Ganzbild* см. Epperlein, 1997, с. 28—48.

ве 4 мы видели, что Матюшина также интересовали «иллюзорные» аспекты цветного зрения, а не поддающиеся количественному измерению красители и свет. С полной очевидностью это становится понятно после детального изучения материалов I—III тетрадей цветовых таблиц. Ни одно из этих качеств не определяется длиной волны, а потому они являются с точки зрения материализма несуществующими. И тем не менее мы их видим. Убежденность Матюшина в том, что цвет принадлежит глазу воспринимающего субъекта, была «субъективной»[25] и шла вразрез с материалистической идеологией. В связи с этим у Матюшина возникали определенные проблемы.

Такова была позиция, представленная в БСЭ и налагавшая определенные ограничения на исследования в области цвета и цветного зрения. Если придерживаться позиций навязанного сверху диамата, сомнительным окажется даже явление последовательных образов. Во-первых, они возникают в результате интроспекции и, следовательно, являются «субъективными», а во-вторых, их «иллюзорность» не позволяет определить их как существующие в физически измеримой действительности. Даже возможность элементарной *трансформации* красного раздражителя в последовательный образ дополнительного бирюзового цвета могла вызывать сомнения, поскольку она не является результатом простого отражения действительности[26].

В связи с участием неврологических процессов в реакции человеческого организма на световой раздражитель зрение вообще и, следовательно, цветное зрение было темой, недопустимо близко соприкасающейся с ментальными процессами, душой, а значит, и с сознанием человека. Это затрудняло исследования

---

[25] О субъективных цветовых явлениях — см. Kaiser & Boynton, 1996, глава 2.

[26] В первый раз эту мысль я высказала в Gothenburg, 1996, см. Tillberg, 1996, и, с некоторыми изменениями, в Tillberg, 2002.

в области зрения в Советском Союзе, где царил грубый материализм.

В БСЭ сознание определяется как «высшая форма психического отражения объективной реальности, свойственная человеку»[27]. При этом вопрос отношения сознания и материи называется «основным вопросом философии». Как говорится в статье, «научное, последовательно-материалистическое решение этого вопроса состоит в том, что сознание является особым свойством высокоразвитой материи»[28].

В соответствии с диалектическим материализмом сознание происходит из материи и является отражением материи, так же как мышление является лишь отражением материального мира. Это была «истина», установленная Лениным в 1920-х годах, подтвержденная Сталиным — «философом номер один» — в 1930-х, процитированная БСЭ в 1940-х и повторенная в переработанном издании «Философской энциклопедии» в 1960-х годах[29]. Как писал Сталин, «...материя первична, так как она является источником ощущений, представлений, сознания, а сознание вторично, производно, так как оно является отображением материи, отображением бытия». Этот отрывок является прямой цитатой из одиннадцатого издания «Вопросов ленинизма» Сталина и из статьи о сознании БСЭ (и то и другое — 1947 год)[30].

Научным изучением сознания занимается психология. Однако в Советском Союзе психологию как дисциплину, занимающуюся анализом ментальных процессов, считали пережитком упадочнической бур-

---

[27] «Сознание», БСЭ 1947, т. 52, с. 10.

[28] Там же.

[29] О роли Сталина как философа — см. Blakeley, 1980, с. 317, и далее. О материи и сознании в диалектическом материализме, Blakeley, 1975, с. 15, и далее, и с. 59—73.

[30] Сталин, «Вопросы ленинизма», 11-е издание, М., 1947, с. 542, цитируется в статье «Сознание», БСЭ, 1947, т. 52, с. 10.

жуазной эпохи. Согласно официальному мнению, буржуазной психологии свойственна «мистическая природа» и она являет собой «учение о бессознательном в психике человека», имеющее дело со скрытыми силами, которые признаются «ложными»[31]. Разрешенная же психология определялась как «наука о психической деятельности животных и человека, представляющей собой одну из форм единого высокоорганизованного материального жизненного процесса». И здесь «психика» понимается как «особая форма отражения организмом объективной реальности»[32].

Если следовать этим принятым и приведенным в БСЭ определениям цвета и психологии через реализм и сознание, неизбежно оказываешься в порочном круге рассуждений, при которых мир воспринимается исключительно через человеческое зрение, однако считается при этом исключительно «отражением [...] объективной действительности». Если придерживаться таких аргументов, напрашивается логичный вывод, что цвета в советской реалистической живописи должны были быть не чем иным, как *объективным отражением объективной действительности*. Однако допускал ли этот так называемый «объективный метод» использование в реалистичной картине бесконечного множества существующих цветов?

В предисловии к «Справочнику» Мария Эндер адресует свои полемические замечания современникам, участвовавшим в дискуссиях о цвете[33]. Она не принимает «механистического мировоззрения», противоречащего органической культуре, хотя последнего понятия она ни разу не употребляет. «Механистическое мировоззрение», по ее мнению, представляют четыре группы теоретиков. Во-первых, передвижники[34]. Эн-

---

[31] «Сознание», БСЭ, 1947, т. 52, с. 10.
[32] «Психология», БСЭ, 1940, т. 47, с. 511.
[33] Мария Эндер, 1932, с. 3—10.
[34] Там же, с. 9.

дер критикует этих русских реалистов XIX века: И. Крамского, И. Репина, В. Перова и т.д. — за то, что они забывали о необходимости достижения целостности картины при выборе отдельных оттенков. Другими словами, они проявили полное незнание возможностей максимизации насыщенности отдельного цветового поля — художественной техники, которой придавалось большое значение в лаборатории цвета Матюшина. Эти замечания можно рассматривать как скрытую критику в адрес Ассоциации художников революции, АХР — объединения, члены которого изображали «героическую» революцию и Гражданскую войну «реалистично». В конечном итоге соцреализм развился именно из творчества представителей АХРа и связанных с ним объединений и стал официальной идеологической смирительной рубашкой, уже практически окончательно «надетой» на тело культуры ко времени публикации «Справочника». Но слово «передвижничество» использовалось также и уничижительно — в значении «банального», «наивного» реализма.

Теория отражения утверждала, что непосредственное «зеркальное отражение реальности» на холсте, в тексте романа или в кадрах фильма не может ни с какой точки зрения — искусства ли или теории цвета — быть чем-либо другим, кроме как упрощением и попыткой выдать желаемое за действительное. «Субъективизмом» следовало на самом деле клеймить и реалистов, поскольку любой переход от одного средства выражения к другому автоматически подразумевал обобщение и интерпретацию.

Использование цвета в живописи соцреализма определялось, во-первых, подходом передвижников, во-вторых, выбором “счастливых” цветов будущего рая и/или, в-третьих, цветовым символизмом (красные флаги). Как уже упоминалось ранее, в психологии (согласно БСЭ) цвет сводился к «ассоциациям» или «оценкам» видимого цвета. Такой способ приписыва-

ния цветам тех или иных свойств и ограничение их определенными свойствами, равно как и деление на "плохие" и "хорошие", напрямую соответствуют теософской теории цвета (включая и методы Кандинского и Малевича), как показано в главах 6 и 7. Как видно из приведенных выше отрывков из БСЭ о цвете в живописи, символический подход соответствует средневековому использованию цвета как имевшего «магическое, религиозное [...] значение». Но как же читатель послереволюционного времени мог разобраться в значениях цветов?

«СОЦИОЛОГИЯ ЦВЕТА» ФРИЧЕ

Главным источником информации о роли цвета в живописи, который использовался при написании статьи о цвете для БСЭ, было сочинение Владимира Фриче «Социология искусства». Первое издание этой популярной книги появилось в 1926 году, а третье — в 1930-м. В главе «Социология цвета» Фриче объясняет нам, какие цвета "хорошие", а какие — "плохие"[35].

Владимир Максимович Фриче (1870—1929) был в первую очередь литературным критиком. В посвященной ему статье в БСЭ сообщается, что он «первый создал марксистскую концепцию развития западных литератур», и его заслуга в том, что он описал литературу «как форму борьбы классов». Фриче также воздается должное за его «борьбу [...] против идеалистических течений в искусстве, против эстетизма, изощренного психологизма, эгоцентризма, крайнего индивидуализма и т.д.». Фриче пропагандировал марксизм в то время, когда такие «откровенно идеалистические субъективистские, эстетские теории искусст-

---

[35] При подготовке статьи о цвете в живописи для БСЭ главным образом использовалось именно третье издание 1930 г. — ср. БСЭ, т. 60, 1934, с. 321.

ва», как, например, школа формалистов, занимали ведущие позиции. Он был членом советской Академии наук, возглавлял отдел литературы Наркомпроса и литературный факультет Московского государственного университета, а также был одним из главных редакторов «Литературной энциклопедии» и журнала «Литература и марксизм»[36]. Кроме того, он возглавлял Отдел социологии в РАХНе/ГАХНе (Российской — позже Государственной — академии художественной культуры), где во главе философского отдела стоял феноменолог Густав Шпет, а физико-психологическим отделом руководил Кандинский (до своей эмиграции в 1921 году)[37].

Самой известной работой Фриче о теории искусства является «Социология искусства», трижды издававшаяся Государственным издательством в Москве и Ленинграде в 1926, 1929 и 1930 годах. В этой работе, собственно, и вводится понятие социологии искусства, которую Фриче определяет как «науку, устанавливающую закономерную связь между известными типами искусства и известными общественными формациями»[38]. Глава за главой, эта книга описывает отношения между искусством и обществом в терминах социально определенной эволюции искусства с доисторических времен до эпохи промышленного капитализма[39]. Все виды искусства, и изящные и прикладные, утверждает автор, имеют «социальную функцию». Эта функция зависит от ступени революционной эволюции, на которой находится общество. Фриче ссылается на общепринятую историю искусств, которая формулирует «законы эволюции в искус-

---

[36] БСЭ, «Фриче», т. 59, 1935, с. 237.

[37] О РАХНе/ГАХНе — см. *Experiment*, 1997.

[38] Фриче, 1930, с. 7.

[39] Глава «Искусство промышленного капитализма» изъята из третьего издания. Вместо нее последней идет глава «Классовая борьба и классовая ассимиляция в искусстве».

стве», исходя из того, что каждому жанру соответствует своя социальная функция, изменяющаяся по ходу траектории «взлетов и падений» в контексте «вопроса о закономерном характере процесса расцвета и упадка искусства на протяжении всей истории». Среди тех, чьи имена упоминает Фриче, — Георгий Плеханов, сформулировавший основу марксистско-ленинской эстетики, Ипполит Тэн, ведущий французский позитивист XIX века, выступавший за применение естественно-научного подхода к изучению культуры, и немецкий искусствовед Вильгельм Гаузенштейн, в чьих работах, по заявлению Фриче, была «сделана, несомненно, первая попытка построить марксистскую социологию изобразительных искусств»[40].

В том, что касается цвета, Фриче утверждает, что «каждая эпоха, каждый художник имеют свою преимущественную красочную гамму». Здесь он прямо ссылается на рассуждения Освальда Шпенглера в «Закате Европы» о том, как цвета «выражают» и «вызывают» разные «впечатления» в различных культурах в зависимости от «ступени [развития] культуры»[41]. Для Фриче это соответствие «конечно, не случайное», учитывая, что «разные краски разно действуют на психику индивидуума и общества»[42]. Да, выбор цвета определяется необходимостью оказания определенного воздействия на настроение зрителя, но существуют еще два фактора, определяющие этот выбор. Согласно Фриче, во-первых, важно, будет ли произведение фреской или станковой картиной (поскольку тип

---

[40] Фриче, 1930, с. 12—20.

[41] Там же, с. 184.

[42] Там же, с. 183. Шпенглер считал красный и желтый «популярными» цветами: «die euklidische, appolinische, polytheistische Farben» (евклидовыми, аполлоновскими, политеистическими цветами), а синий и зеленый —«faustisch», «monotheistisch» («фаустовскими, монотеистическими») — см. Spengler, 1993 (11-е издание), с. 318.

произведения налагает определенные ограничения, связанные с самой художественной техникой), а во-вторых, предназначается ли картина для общественного здания или частного жилища. Рассуждая таким образом, Фриче приходит к выводу, что «так как все указанные факты представляют собой явление социальное, то очевидно можно говорить о социологии красок и красочных сочетаний»[43].

Далее Фриче ищет закономерности в соответствии выбора цветов и ступени развития общества. Феодализм — например, Древняя Греция — описывается как закрытое общество, где люди не покидали пределов своих маленьких деревень и городов. У них был «мир, замкнутый еще в значительной степени узким кругозором», а потому им хватало красного и желтого цветов (помимо таких «не-цветов», как черный и белый) для того, чтобы изобразить окружающие их ландшафты. Если бы художник смотрел на эту местность издалека, он бы изобразил ее при помощи синего и зеленого цветов. Однако не в том месте и не в то время, поскольку синий и зеленый «тона являются [...] красками “не предметов, а атмосферы”». Эти краски «уничтожают телесность и вызывают впечатления шири, дали, безграничности»[44]. С другой стороны, согласно Фриче, в эпоху Ренессанса в Италии и в известной своими мореплавателями Голландии Леонардо да Винчи, Гверчино, Франческо Альбани, Якоб Рейсдал и Мейндерт Хоббема добавили к своим палитрам синий, чтобы при помощи воздушной перспективы создать впечатление пространства и глубины.

Пытаясь применить марксистский метод расшифровывания картин, Фриче стремится объяснить, почему картины выглядят так, как они выглядят; для этого он старается вообразить, как люди других эпох осознавали окружавший их мир и переносили его на полотно.

---

[43] Фриче, 1930, с. 183.

[44] Там же, с. 184.

Также важно учитывать, что, согласно Фриче, «естественно предположить, что класс крепкий, здоровый, находящийся еще в расцвете сил [...] будет настроен оптимистически, жизнерадостно и будет предпочитать такие краски, которые действуют на психику воспринимающего повышающим образом, т.е. краски яркие, шумные, светлые»[45]. Таким образом, цвет неотделим от «физического и психического здоровья того класса», заказы которого выполняет художник. Тогда мрачность свойственна тем классам, которые угнетены, «для которых жизнь не праздник, а каторга», они, «естественно, не могут мыслить мир в виде симфонии ярких цветов или в виде каскада льющегося цвета». Они предпочитают «колорит тяжеловатый, темный», который, как утверждает Фриче, выражает «психическое состояние пригнетенности и безнадежности»[46]. В качестве примера Фриче приводит «французских передвижников» 1840—1850-х годов — А. Антинья, Н.Ф.О. Тассара и Ф.А. Жанрона. Их сюжеты — сироты, замерзающие на улицах, самоубийцы, просящие хлеб бедняки и другие бедствия представителей нижайших слоев общества, — несомненно, отражают наиболее тягостные стороны капиталистического общества. С другой стороны, в своем выборе цветов для полотен, созданных для класса, переживающего упадок, — например для французской аристократии, «истратившей запас жизненной энергии» в период рококо 1789 года, — художники предпочитают «краски блеклые, минорные». «Уходя со сцены», этот класс общества склонен предпочитать цвета, бледные «как цвет лица людей»[47].

Фриче заявляет, что, всего лишь изучив подбор красок на палитре художника, можно прийти к определенным выводам, — например, в каких экономичес-

---

[45] Фриче, 1930, с. 188.

[46] Там же.

[47] Там же.

ких условиях работает художник и работает ли он на класс, клонящийся к упадку, угнетенный или правящий. Полученные результаты, утверждает Фриче, можно также использовать без изменений и при изучении других эпох[48].

В предисловии к «Справочнику» Мария Эндер критиковала Фриче как раз за попытку «определить классовую природу цветовых сочетаний»[49]. Она-то считала, что художник выбирает те или иные цвета в стремлении достичь равновесия живописного полотна. В концепции Фриче Эндер претит «механистичность», с которой он использует «формально понимаемую "красочную гамму" в живописи» как основание «для классово-враждебной критики»[50]. Эндер считала, что такой «механистический» метод приводит к «недооценке возможностей цвета»[51]. Тем не менее она находила поставленную Фриче задачу социологического анализа цветов верной и заслуживающей внимания[52].

Если применить критерии оценки Фриче к его собственному времени (о котором он не пишет), то получится, что «бледные» цвета были свойственны подвергаемым критике и пребывающим «в упадке» предреволюционным символистам, тогда как радостные красные и солнечные желтые адресовались охваченным коммунистическим энтузиазмом массам, т.е. потенциальным читателям книги Фриче.

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО И РЕКОНСТРУКЦИЯ МОСКВЫ

Последнюю группу из тех, кого Мария Эндер назвала использующими «механистический подход к

---

[48] Фриче, 1930, с. 188.
[49] Эндер, 1932, с. 8.
[50] Там же, с. 3 и с. 8.
[51] Ср. анализ позиций Эндер и передвижников выше.
[52] Эндер, 1932, с. 9—10.

цвету», составляли московские «художники-производственники» и Вильгельм Оствальд, по трудам которого они учились в институтах.

«Производственники» («инженеры-конструкторы», «художники-конструкторы») составляли отдельную группу среди московских конструктивистов, в целом полагавших утилитарную сторону искусства более важной, чем собственно художественную. Среди них были и теоретики (Б. Арватов и Н. Тарабукин), и художники (А. Родченко, В. Степанова, братья Г. и В. Стенберги, Л. Попова, В. Татлин и А. Веснин); многие были связаны с институтом искусства, дизайна и архитектуры Высшими государственными художественными и техническими мастерскими (ВХУТЕМАС), позднее переименованными во ВХУТЕИН — Высший государственный художественно-технический институт[53]. В стенах этого института образовался ряд архитектурных объединений, таких как Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА) и Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ). Эти объединения были привлечены к осуществлению плана полной реконструкции Москвы, которая предусматривала создание не только великолепных открытых пространств для проведения парадов, но и «города-сада», идея которого родилась у Эбенизера Говарда[54]. В 1931 году была даже выпущена книга для детей под названием «Зеленый город», где в послесловии говорилось: «Ребята! То, что я рассказала о зеленом городе, — не сказка. У нас еще нет таких городов. Но по всей нашей стране строятся города для рабочих. Но-

---

[53] О производственных художниках и ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе — см. Lodder, 1983, и многочисленные работы С. Хан-Магомедова.

[54] Говард, в свою очередь, читал работы русского анархиста Петра Кропоткина. О реконструкции Москвы — см. Хазанова, 1980, и Tillberg, 1998.

вые, зеленые города-сады. [...] Старому городу, старой, грязной деревне приходит конец»[55].

Москва — самопровозглашенный «третий Рим» и «центр мировой пролетарской революции» — нуждалась в такой реконструкции, которая достойным образом воплотила бы коммунистическую утопию. После революции большевики перенесли сюда столицу, желая таким образом откреститься от ассоциаций, связанных с Петербургом как с центром прежней царской империи. Поскольку Москва стала столицей РСФСР и всего Советского Союза, было крайне важно перестроить город так, чтобы он мог служить примером воплощения новых идей при помощи новейших технологий и при этом скрыть присущую Москве старомодность. Планирование и обсуждение необходимости полной реконструкции Москвы происходило в 1929—1932 годах — в годы первой сталинской пятилетки. За четыре года (благодаря массовому «социалистическому участию» план был выполнен раньше назначенного срока) — под влиянием идей Ле Корбюзье, трижды посетившего «идеальный город будущего» в 1928—1930 годах, — был выработан новый Генеральный план[56]. Все расположенные вокруг Красной площади постройки должны были быть снесены или перестроены — не только чтобы освободить территорию для проведения парадов, но и для того, чтобы построить на их месте здания для все разрастающегося административного аппарата: например, для Коминтерна и министерств, включая столь важное министерство, как Госплан (Министерство государственного планирования), работа которого имела «большое значение для всего мира». Для проведения парадов и митингов планировались открытые пространства, стадионы и

---

[55] Эвенбах, 1931.

[56] Tillberg, 1998, c. 182.

здания, которые могли вместить огромные толпы народа. Массы людей должны были проходить мимо Дворца Советов и собираться на Красной площади, — так, по словам архитектора ВХУТЕМАСа Николая Ладовского, создавалась «гигантская диорама» современного города[57].

Эндер критикует «производственников» в числе прочего за то, что, вместо того чтобы использовать в оформлении города организующие возможности цвета (такое умение, по ее мнению, было одним из основных достижений формалистского метода), они просто пользуются цветами, нагруженными революционной символикой (ее пример — красные цвета на Красной площади и нанесение полос красного цвета на здания с целью насаждения цветовых символов на улицах и площадях, названия которых связаны с героическими событиями «красной» большевистской истории)[58]. В равной степени не устраивает Эндер и то, в каком виде преподносится в высших учебных заведениях, готовивших художников, архитекторов и оформителей (например, в московском ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе), система Оствальда[59]. Эндер критиковала не только Оствальда за его правило «Гармония = Порядок» (см. главу 4), но и своих московских коллег за то, что они в своих институтских учебных программах по теории цвета представляли эту теорию как «безусловно научную», даже не пытаясь отнестись к ней критически. Она считала такой подход к гармонии абсолютно «метафизическим»[60], что в 1930-е годы было в Советском Союзе оскорбительным эпитетом.

---

[57] Tillberg, 1998, c. 183.
[58] Эндер, 1932, с. 9.
[59] Там же, с. 3—4.
[60] Там же, с. 4.

ПРОГРАММА ПО ТЕОРИИ ЦВЕТА во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе

За составление курса по теории цвета во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе во второй половине 1920-х годов, вплоть до закрытия института в 1930 году, отвечали Николай Федоров и Сергей Кравков. Когда ВХУТЕИН был разделен на отдельные художественные, оформительские и архитектурные учебные заведения, теория цвета в их учебных планах осталась наряду с такими дисциплинами, как полиграфия, архитектура, текстиль и ремесла[61].

Федоров

Николай Федоров (1891—1952) — физиолог, писавший о цвете начиная с 1920-х годов. Ссылки на его статьи о сложностях измерения отраженного цвета упоминаются в материалах военных исследований, например в опубликованной в журнале «Война и техника» статье «Задачи и методы работы в области изыскания защитных цветов»[62]. Военной промышленности требовалась «настоящая наука», которая могла «предупреждать явления», что в области цвета обычно являлось большой проблемой— результаты научных исследований не давали однозначных ответов, необходимых для использования на практике[63]. В данном случае военные нуждались в защитных цветах, которые помогли бы маскироваться от врага. Наука же могла предоставить лишь данные о длине волн спектральных цветов. В своих статьях Федоров определял эти проблемы, рассуждая о том, что физический раздражитель не может напрямую соотноситься с ощущениями и восприятием[64]. Однако для решения этой

---

[61] Федоров, 1935, с. 4; Кравков, 1932, с. 5—8.
[62] Теплов, 1928.
[63] Там же.
[64] Федоров, 1927а и 1927б.

проблемы он выбрал путь наименьшего сопротивления. Например, сложность измерения отраженного цвета он без какой-либо дополнительной конкретизации объяснял субъективными характеристиками цвета[65].

В 1935 году появилась книга Федорова «Курс общего цветоведения»; еще через четыре года вышло второе, переработанное издание[66]. Основное внимание Федоров уделяет колориметрии (науке об измерении цветов), где аппарат зрительного восприятия выступает в качестве «нулевого инструмента», а зрение считается лишь само собой разумеющимся явлением[67]. Таким образом, объектом изучения было не цветное *зрение*, а, скорее, источники цвета, которые поддаются измерению колориметром, являясь спектрально видимыми волнами энергии[68]. Этот справочник предназначался для высших учебных заведений, и в нем были изложены советы по использованию цвета, которые автор считал необходимыми для маляров, работников текстильной промышленности, фотографов, работников полиграфической промышленности, архитекторов, антропологов и других специалистов. Со-

---

[65] Федоров, 1927а.

[66] Второе издание вышло под заголовком «Общее цветоведение». — Федоров, 1939.

[67] Федоров, 1935, с. 5.

[68] Сведения из области физики, как пишет в предисловии Федоров, были сведены к минимуму, поскольку автор исходил из наличия у читателя знаний по физике в объеме «обычного курса высших технических учебных заведений». Если же содержание все же оказывалось слишком сложным для понимания, читателю рекомендовалось ознакомиться с основными знаниями о цвете в работе «Измерения цвета и цветовые стандарты» (Нюберг, 1932 г.) или в «Основе учения о цветах» Рихтера. — Федоров, 1932, с. 4. В работе Нюберга изложены основы физики, стандартов и измерений цвета, тогда как книга Рихтера содержит сведения более общего порядка, которые Федоров перевел с немецкого на русский и дополнил своими комментариями. — см. Нюберг, 1932, и Рихтер, 1927 и 1931.

держание книги было рассчитано на 64-часовой курс, который автор читал в Менделеевском химико-технологическом институте и на химико-технологическом факультете Московского текстильного института[69], образовавшегося из одного из факультетов закрывшегося ВХУТЕМАСа.

Кравков

Вместе с Федоровым за программу курса по цветоведению во ВХУТЕМАСе отвечал Сергей Кравков (1893—1951). Кравков был плодовитым писателем и стал заслуженным советским физиологом и психологом, специализирующимся на физиологии органов чувств и физиологической оптике. Ему как «основателю советской фармакологии» даже посвящена отдельная статья в «Великой советской энциклопедии», изданной в Лондоне в 1976 году[70]. В 1921—1924 годах Кравков работал в РАХНе, где в основанном Кандинским Физико-физиологическом отделе он изучал проблемы восприятия цвета, а позже преподавал теорию цвета во ВХУТЕМАСе. С 1931 по 1951 год Кравков возглавлял одну из лабораторий Института психологии, а в 1936 году основал лабораторию оптики при московском Институте глазных болезней им. Гельмгольца. В 1945 году он сформировал лабораторию физиологии оптики в Институте философии Академии наук СССР. Кравков был членом-корреспондентом Академии медицинских наук СССР, а в 1947 году получил звание заслуженного деятеля науки РСФСР[71].

---

[69] Федоров, 1935, с. 4.

[70] *Great Soviet Encyclopaedia*, 1976, т. 13, с. 492.

[71] Некоторые из работ Кравкова: «Руководство к практическим занятиям по цветоведению», М., 1932; «Очерк общей психологии органов чувств», М.; Л., 1946; «Взаимодействия органов чувств», М.: Л., 1948; «Глаз и его работа», М.; Л., 1950 (4-е издание, первое издание — 1931). — «Цветное зрение», М., 1951.

Составленная Кравковым и Федоровым для ВХУТЕМАСа программа по цветоведению начиналась с исторического обзора различных теорий, включая периоды до и после Ньютона, причем Гельмгольц, Бецольд и Экснер рассматривались как представители «физиологического учения о цветах». Оствальд, так же как и Геринг, и Шопенгауэр, изучался в числе авторов «психологического учения о цветах». «Современное учение о цветах» было представлено физическими и «психофизическими» теориями. Основная «Физическая часть» была посвящена теории электромагнитного света и цвета, затем изучалось влияние света на материю, световые рефлексы на окрашенных поверхностях, оптические характеристики различных красок, различия между смешением цвета как света (аддитивное смешение цветов) и смешением красителей — пигментов, лаков и т.п. (субтрактивное смешение). При описании оптического смешения цветов в качестве конкретного примера приводился прибор для создания полярных цветовых смешений Оствальда, «ПОМИ». «Физиологическое учение о цветах» начиналось с введения в анатомию, гистологию и физиологию глаза и с информации об определяющих цвет психологических факторах (насыщенности, цветовом тоне и светлоте), а также методах их измерения[72].

Само название курса — «Физиологическое учение о цветах» — подчеркивало материальность психики, неразрывно связанной с физикой. Возникает вопрос: какая часть всей этой предназначавшейся художникам и архитекторам программы была им в действительности полезна? Что именно они могли использовать, работая с цветом на практике, кроме информации об адаптации зрения к различным условиям освещения, аномалиях восприятия цвета (полный дальтонизм, неразличение «красного-зеленого» и «синего-желто-

---

[72] Ефимов, 1973, с. 15—17.

го»), описания цветовых контрастов и истории той роли, которую они играли для художников?

Оствальд

Концепция Оствальда изучалась во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе особенно тщательно и разносторонне[73]. Такой интерес к Оствальду отчасти объясняется тем, что в России об Оствальде узнали именно благодаря Кравкову[74]. Составив программу для ВХУТЕМАСа, Кравков издал в московском Государственном технико-теоретическом издательстве «Руководство к практическим занятиям по цветоведению» для студентов архитектурных и строительных институтов. Кравков подчеркивает следующее: «Выясняя, чем же одни цвета могут отличаться друг от друга, а также анализируя те условия, от которых зависит цвет, учение о цветах находит далее способы *измерения* цветов. Умение разбираться в различиях между цветами и измерять эти различия приводит к возможности *точного обозначения* цветов. В результате мы научаемся все множество разнообразнейших цветов сводить в одну стройную и *рациональную систему*» (курсив Кравкова)[75]. В этом пособии отдельная глава посвящена «гармоничным сочетаниям цветов» Оствальда[76]. Кравков считал, что, введя принцип «Гармония = Порядок», Оствальд сделал «первые шаги» к пониманию цветовой гармонии.

---

[73] Излагалось основное содержание его сочинения, включая его теорию оттенков цвета, «белизны» и «черноты»; рассматривались его методы стандартизации цветов и определения цвета с использованием сдвоенного конуса.

[74] Кравков разрабатывал программу по цветоведению для ВХУТЕМАСа в то же самое время, что и редактировал, писал предисловие и комментарии к «Цветоведению», вышедшему в 1926 году русскоязычному изданию *Farbkunde* (Leipzig 1923) Оствальда, см. Оствальд, 1926, и Кравков, 1926.

[75] Кравков, 1932, с. 5.

[76] Там же, с. 6—7 и с. 35—38.

В рецензии, написанной несколько лет спустя и опубликованной в журнале «Современная архитектура» за 1929 год, он отдает должное практической применимости номенклатуры цветов Оствальда и его подбора «гармонических цветовых комбинаций». В этой рецензии Кравков рассматривает цветовые гармонии, представленные в атласах, таблицах и шкалах Оствальда, и указывает на их полезность «для практика, — особенно для архитектора»[77]. В предисловии к русскому изданию «Цветоведения» он подчеркивает полезность цветовой доктрины Оствальда для промышленных целей, в особенности его атласа цветов, где представлены стандартизованные нормы цветов. Кравков приводит слова одного из фабрикантов: «Применение его [атласа. — *М.Т.*] на государственной фарфоровой фабрике в Мейсене оказалось весьма плодотворным [...] Это рисует нам самые яркие перспективы в будущем»[78].

Хотя Кравков и высказывает сомнения по поводу метода сдвоенного цветового конуса, не соглашаясь с расположением максимальных цветов вдоль линии экватора (поскольку желтый цвет должен быть ближе к белому полюсу, а синий — к черному), он в основном все же отмечает положительные моменты. Главной заслугой Оствальда было то, что он создал цветовое тело не только в теории, но также воплотил его в конкретном атласе цветов, включающем 680 цветовых образцов. Этот атлас Кравков считает «несомненно наиболее совершенной» книгой для практического использования, и она «в настоящее время в продаже имеется»[79]. Однако Мария Эндер отказывалась при-

---

[77] Кравков, 1932, с. 13—14, и 1929, с. 89.

[78] Предисловие Кравкова к «Цветоведению» Оствальда, 1926.

[79] Кравков, 1926, с. 13. В рецензии, написанной несколькими годами позже, Кравков рекомендует шкалу цветов Оствальда архитекторам, интересующимся исключительно вопросами, имеющими «практическое, прикладное значение», поскольку она «позволяет удобно мерить светлоту цветов». — Кравков, 1929, с. 88—89.

нять оствальдовское понимание гармонии цветов в качестве руководства к действию[80].

Леопольд Рихтер

Помимо работ С. Кравкова, Н. Федорова и Н. Нюберга, ознакомиться с теорией гармонии цветов Оствальда можно было в учебнике по цвету Леопольда Рихтера, который также упоминается в предисловии Эндер к «Справочнику»[81].

Первое русскоязычное издание книги профессора Леопольда Рихтера «Основы учения о цветах» вышло в свет в 1927 году, второе — в 1931 году[82]. Содержание этого учебника во многом соответствует программе по цветоведению для ВХУТЕМАСа, составленной Кравковым и Федоровым. Так что вполне вероятно, что при составлении своей программы они пользовались именно этим учебным пособием. Отдел науки и искусства Высшего ученого совета даже рекомендовал это пособие в качестве учебника для студентов и аспирантов художественно-технических учебных заведений. Справочник, переведенный в 1927 году, со всей очевидностью оказался своевременным и нужным русскому читателю, о чем свидетельствует повторное издание тиражом в 5000 экземпляров, состоявшееся всего лишь четырьмя годами спустя.

Учебник Рихтера представляет собой написанное доступным языком введение в теорию цвета для начинающих, в том числе для художников и людей, рабо-

---

[80] Эндер, 1932, с. 3—5.

[81] Там же, с. 4.

[82] Оригинальное немецкое название — *Die Farbe als wissenschaftliche und künstlerische Probleme* — предоставлено переводчиком, утверждавшим, что в основу книги легли лекции, состоявшиеся в Венском учебном и исследовательском институте графических искусств, где она и была напечатана в 1923 году, — см. Рихтер, 1927, с. 6. Однако мне не удалось найти оригинал даже в Венской национальной библиотеке.

тающих в художественных отраслях промышленности. Автор ставит перед собой задачу предохранить «их от различных неудач» и удержать «от многих безнадежных попыток, а следовательно, от излишней траты энергии». На 136 страницах (без цветных иллюстраций, которые «сделали бы книгу недоступной») в кратком изложении важнейших идей о физике цвета и цветном зрении представлены основы знаний о цвете, в частности: Бойль и интерференция света и образование колец разных цветов при прохождении света через плоскую стеклянную пластину, Лазарев и зрительный пурпур, Нагель и адаптация к свету и темноте, фон Криз и теория двойственности, трехцветная теория Юнга—Гельмгольца, рассуждения Дальтона, Ле Фавра, Бецольда и А. Хольмгрена о дальтонизме, Гете и цветные тени, Шеврель и одновременные контрасты, Геринг и теория противодействия, а также краткое изложение значимой работы Гельмгольца «Оптика и живопись»[83]. Среди цветовых систем, представленных Рихтером в учебнике, мы находим кольца Ньютона, конус Ламберта, сферу Рунге и полусферу Шевреля. Описаны и атласы цветов, в том числе атлас Манселла как один из наиболее популярных в США; атлас Оствальда рассматривается более подробно в начале главы, посвященной его тезису о гармонии цветов.

В предисловии Федорова ко второму изданию Рихтера сказано, что глава о гармониях цветов была заново написана Нюбергом[84]. Однако, как верно возражает Мария Эндер, изменения не коснулись самой теории гармонии[85]. В издании учебника Рихтера 1927 года

---

[83] Рихтер, 1927, с. 106—109.

[84] Предисловие Федорова к Рихтер, 1931, с. 4.

[85] Эндер, 1932, с. 4. Учитывая, сколь длительный срок требовался в период ужесточенной цензуры для того, чтобы та или иная книга вышла в свет, становится заметным, что Эндер быстро отреагировала на второе издание книги Рихтера с предисловием Фе-

глава о гармонии называется «Эстетика цвета», а в издании 1931 года эта глава называлась уже «Гармония цвета»[86]. Здесь Нюберг вторил Оствальду, утверждая, что «гармония есть закономерность», если такая закономерность поддается моментальному зрительному распознаванию[87].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей главе мы рассмотрели теории восприятия цвета с учетом советской идеологии конца 1920-х — начала 1930-х годов. Это время в некоторой степени совпадает со временем утверждения диалектического материализма — с первым пятилетним планом индустриализации страны, с культурной революцией, которая привела к централизации культуры и науки, и с реконструкцией Москвы, которая должна была стать столицей нового коммунистического мира. В этот период строились планы по полному переустройству всего общества. Экономика, наука, культура, промышленность, психология — все сферы были вовлечены в этот процесс. Хотя вопросы цвета и не имели первостепенного значения, они тем не менее оказались достаточно важными для того, чтобы им посвятили отдельную статью в 10 колонок (по две на странице) в главном идеологическом путеводителе страны — «Большой Советской Энциклопедии», БСЭ.

дорова, подписанным 13 июня 1931 года. До момента, когда книгу увидели читатели, могло пройти несколько месяцев. После того как книга была одобрена цензурой, ее нужно было еще напечатать и распространить, для чего тогда требовалось гораздо больше времени, чем сегодня.

[86] Рихтер «Эстетика цвета», 1927 , с. 128—134, и 1931 «Гармония цвета», с. 122—127.

[87] Переписанная Нюбергом глава в Рихтер, 1931 — см. Нюберг, 1931, с. 124.

В настоящей главе мы вкратце рассмотрели три направления мысли в области цветоведения: материалистическое понимание цветного зрения, сведение цвета к символическим ценностям, а также теории гармоний, искусственно созданные для практического их использования в цветовом оформлении.

Во всех отраслях науки — физике, физиологии, психологии и искусствоведении — цвет приходилось насильственно загонять в рамки развивающейся идеологии. И решение этой проблемы, как было четко определено в статьях о цвете в БСЭ, заключалось в сведении возможностей использования цвета к постулатам доктрины диалектического материализма, т.е. к простому отражению физического мира. В настоящей главе обсуждались последствия такого подхода.

«Психология» цвета была сведена к «оценкам» и «ассоциациям» видимого цвета. Таким образом, смысл цветов определялся через те чувства, которые они, как считалось, должны были вызывать. И эти суждения с легкостью применялись и к цвету в живописи — именно так трактовал его, например, «социолог цвета» Фриче. Любопытным следствием этих суждений стало мнение, что «объективное» использование цвета подразумевает иносказание, смысл которого выработан группой политически "правильных" людей, тогда как восприятие считалось, наоборот, «субъективным» и поэтому плохим. После того как возможное истолкование цветов было оговорено, речь уже не могла идти об обсуждении ментальных процессов. Массы могли быть спокойны. Считалось, что нет ничего, кроме того, что моментально улавливается и отражается глазом. Не надо думать о существовании каких-либо пугающих «скрытых» или «мистических» сил, не должно возникать никаких сомнений или вопросов.

Матюшинское описание эволюции искусства от доисторических времен до наших дней напоминает рассуждения Фриче — с той лишь разницей, что если

Фриче считал определяющим эволюцию фактором классовую борьбу, то для Матюшина таковым являлась способность представлять зрительно и тем самым воспринимать все большее число измерений.

Увлечение художников-модернистов взаимодействием форм и цветов (полосы Маха, мерцающие полосы, последовательные образы и т.д.) было на самом деле не чем иным, как интересом к зрительным явлениям, происходящим в результате взаимодействия картины и зрителя. И это приводило их в опасную зону идеологической неопределенности. Они не только практически перестали разрабатывать обязательную для всех тему классовой борьбы, но и заинтересовались вопросами на грани проблематики связей между телом и сознанием. Как утверждает диалектический материализм, все порождается материей. Даже человеческая психика и психические процессы считались не более чем отражением материального мира. Так постановил «философ номер один» — сам Сталин. Свойства объекта могли меняться в зависимости от того, в каком виде он представал. Например, в случае воды и льда: свойства разные, но составляющие элементы неизменны. Диалектический материализм не позволял объяснить с точки зрения эпистемологии, каким образом физиологические процессы являются модификаторами физических раздражителей, поскольку в диалектическом материализме «объективная действительность» существует независимо от того, осознаем мы ее или нет. Простейшим способом разрешения проблемы цвета, порождающей бесконечное множество вопросов, адресованных различным отраслям науки, было снятие всех знаков вопроса. «Объективный» цвет был отражением «объективной» действительности, материальным отражением материального.

Принятое в Советском Союзе на протяжении 1920-х и 1930-х годов понимание цвета выражали труды Фриче—Шпенглера о классах и эволюции и

Оствальда—Кравкова—Федорова—Нюберга о теории «Гармония = Порядок». Идеи Оствальда, популярного и пользующегося авторитетом в Германии, получили широкое распространение в советской практике, поскольку до Оствальда в России еще не было стандартизованных шкал цветов, а необходимость стандартизации остро чувствовалась при столь стремительном развитии промышленности — при этом знаний, необходимых для того, чтобы правильно оценить существовавшие теории цвета, явно не хватало. Проблема, однако, состояла в том, что гармонии, полученные искусственным путем в лабораторных условиях, в изоляции от возможного влияния окружающей среды, использовались для составления шкал цветов, которые затем должны были применяться к объектам, находящимся в окружении, совершенно отличном от того, в котором шкалы создавались, причем никакой корректировки не предусматривалось. Мария Эндер, отвергавшая данный метод из-за его «механистичности», считала к тому же, что практически он бесполезен. Кроме того, она обвиняла общепринятый (оствальдовский) подход к гармонии в «метафизичности», — и это был оскорбительный выпад, поскольку именно на этом подходе основывались официально прокламируемые «стандарты красоты».И им надлежало быть использованными при оформлении не просто отдельных зданий, но и огромных промышленных комплексов, которые должны были символизировать новую социалистическую супердержаву.

9. СТРАТЕГИЯ ВЫЖИВАНИЯ

> Освобожденный человек захочет достигнуть большего равновесия в работе своих органов, более равномерного развития и изнашивания своих тканей, чтобы уже этим одним ввести страх смерти в пределы целесообразной реакции организма на опасность [...]. Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека.
>
> *Лев Троцкий, 1925*[1]

В предыдущей главе описывалась идеология, на фоне которой работал Матюшин, а теперь мы рассмотрим, как эти политические факторы отразились на его деятельности. Идеи Матюшина не претерпели со временем серьезных изменений, но решительным образом изменились внешние обстоятельства. Что же происходило с Матюшиным и его группой в эту эпоху перемен? Как они выживали в сложившихся политических обстоятельствах? Что предпринимали, что-

---

[1] Лев Троцкий «Литература и Революция». — М., 1925/1991, с. 196—197.

бы продолжать работу, и как воспринимались их идеи?

Как мы увидели в предыдущей главе, проблему цвета можно максимально упростить, а значение самого понятия строго ограничить. Однако цвет можно также рассматривать во всей многогранности этого явления, что больше соответствует подходу, избранному Матюшиным. По этой ли причине Матюшин не участвовал в общих дебатах о проблеме цвета? Одна из естественных причин — то, что «Справочник» был опубликован лишь в 1932 году, когда вся интеллектуальная деятельность уже осуществлялась под знаменем соцреализма и Матюшин был соответственно заклеймен как формалист. Для формалистов (несмотря на инвективность и уничижительность тогдашнего употребления этого слова, в нем содержался вполне отвечающий положению вещей смысл) важным было композиционное, цветовое и прочее равновесие элементов произведения; их больше интересовала жизнь картины или здания в отношении к их собственным частям, чем по отношению к идеологии. Именно поэтому в ходе антиформалистской кампании начала 1930-х годов приверженцев этого направления, как это ни абсурдно, объявили классовыми врагами[2].

В 1930-х годах обострилось противопоставление «объективной» и «субъективной» науки. Победил диалектический материализм: он стал не просто одной из философий, но «по сути своей научной и единственной верной философией»[3]. Он был и *наукой*, «изучающей соотношение между человеческими знаниями и объективным, материальным миром»[4]. Что

---

[2] Об антиформалистской кампании — см., например, Fitzpatrick, 1992, с. 196—199, и Brown, 1982, в разных местах. Описание общей атмосферы того времени — Ermolaev, 1997, глава «Цензура в 1932—1945 гг. Усиление», с. 51—97, обстановка в науке — Medvedev, 1979, и Krementsev, 1997, с. 31—45.

[3] Blakeley, 1975, с. 4.

[4] Там же.

касается предмета нашего интереса, цвета, то его можно рассматривать либо с «объективной» точки зрения, отталкиваясь от материальности красок и/или измеримости светового раздражителя при помощи длины волны, либо же уделять основное внимание тому, каким представляется цвет в восприятии, и занимать таким образом «субъективную» позицию[5]. Подобное противопоставление до сих пор легко обнаружить в исследованиях цвета как на Западе, так и в бывших социалистических странах. В Советском Союзе, как уже было сказано в предыдущей главе, такое деление сформировалось в 1930-е годы и продолжало использоваться без особых изменений на протяжении большей части XX века — без рефлексий, не будучи проблематизировано. Об отсутствии проблематизации, в частности, свидетельствует предисловие к книге Ленины Мироновой «Цветоведение», вышедшей в 1984 году, где противопоставлению объективного и субъективного в цвете — исторически столь существенному — посвящено всего одно предложение[6].

Матюшин сам во многом осложнил свое положение. Для него мир был относительным, т.е. зависящим от человеческого восприятия (и его следовало бы считать постигаемым только с одного взгляда — при угле зрения в 360 градусов): подобные иллюзиям последовательные образы, изменение цвета в зависимости от окружающей среды и исследования синестезии, не согласующиеся между собой результаты которых приводили к проблеме субъективности/объективности[7]. И как будто этого было недостаточно, он еще и непозволительно близко подошел в

---

[5] О «субъективных цветах» — см. Kaiser & Boynton, 1996, с. 33, и далее, и Hurvich, 1981, с. 180—194.

[6] Миронова, 1984, с. 7.

[7] Проявления синестезии у разных синестетиков практически всегда различны. Как правило, один из типов ощущений слегка доминирует над другими, см. Cytowic, 1989, с. 12—14.

своих экспериментах к проблеме связей между телом и сознанием.

Для того чтобы созданная им теория не была отвергнута, Матюшину пришлось пойти на ряд уступок. И в этой главе мы внимательно рассмотрим стратегию, которую он избрал, чтобы его работа продолжалась. В конце концов, ему ведь удалось опубликовать «Справочник», несмотря на стремительно растущее давление со стороны цензуры. Как ему это удалось? Сумел ли он описать свою деятельность так, что она показалась политически приемлемой, или же существовали другие причины? Следует ли считать Матюшина личностью, не соответствовавшей своему времени, или он был некоторым образом ему созвучен?

РАСКАЯНИЕ В ФОРМАЛИЗМЕ

В происходивших в 1920-е годы в Советской России спорах об эстетике, например об искусстве или литературе, основное место занимал конфликт между «реалистами» и «формалистами». Как мы уже видели, реалисты воспринимали искусство как «зеркало» действительности в соответствии с канонами диалектического материализма. Формалисты, наоборот, видели смысл искусства в самом искусстве[8]. Доктрина реалистов переросла в социалистический реализм, ставший нормой в 1932 году — в том же году, когда была напечатана чудом пропущенная цензурой теория цвета Матюшина. Матюшина считали формалистом, и это мешало ему озвучивать свои идеи.

Предисловие к «Справочнику», написанное Марией Эндер, выглядит как попытка в некоторой степени

---

[8] Начиная со второй половины 1920-х годов формалисты Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум пытались сформулировать основные моменты функции литературы в широком социальном контексте, но это не помогло им избежать жестоких нападок.

защитить Матюшина. Критика и разъяснение его намерений рассчитаны на то, чтобы смягчить представителей цензуры и получить разрешение на публикацию. Стратегия Эндер заключалась в том, чтобы показать, что данная работа излагает лишь часть более масштабной концепции, авторы которой знакомы с требованиями современной идеологии. В эпоху сталинской культурной революции обязательными элементами партийного этикета были «критика и самокритика». Необходимо было критиковать собственные ошибки, вести себя как «кающийся грешник». Так демонстрировалось согласие с новейшим курсом партии[9].

Эндер причисляет Матюшина к числу русских авангардистов, называя его «союзником пролетариата» от футуристов, правда, согрешившим — примкнувшим к «беспредметничеству», пережитку буржуазного империализма[10]. Встав на позиции стороннего критика, она ругает «формалистский» исследовательский метод Матюшина за чрезмерный интерес к пространственным отношениям[11]. «Но, — заявляет она, — так как это еще не метод изучения цветовых средств в искусстве, то оставаться на стадии данного анализа ошибочно»[12]. Наоборот, «должна быть проделана работа по коренному преодолению всей системы формалистического разрыва между цветом [...] и самим идеологическим содержанием»[13]. К методу лабораторных упражнений, который следует понимать лишь как первый шаг, необходимо добавить «социологический анализ», чтобы объединить форму и содержание. Эн-

---

[9] Такая «самокритика» была широко распространена в научном сообществе, начиная с конца 1920-х годов и до начала Второй мировой войны, когда общим врагом стали «немецкие фашисты». О системе самокритики — см. Krementsev, 1997, с. 220, и далее.

[10] Предисловие Эндер к «Справочнику», 1932, с. 5—6.

[11] Там же, с. 7.

[12] Там же, с. 10.

[13] Там же, с. 9—10.

дер пишет о том, что следует стремиться к социологическому анализу цвета (который пытался осуществить Фриче), и этот важный момент, по ее словам, пока еще не использован в методе Матюшина. По утверждению Эндер, попытки Матюшина определить «идеологическое содержание» цветов свидетельствуют, что он на самом деле был на пути освоения «диалектико-материалистического творческого метода в искусстве» как средства «усвоения» и «выявления классового содержания в образе»[14]. Главная мысль Эндер состоит в том, что именно в данном направлении Матюшин должен далее развивать свою теорию цвета, и в таком виде ее можно будет использовать в промышленных целях. Такая оценка Фриче, «отца-основателя» советской социологии цвета, есть, вероятно, не более чем пустые слова, написанные с единственной целью — обеспечить «Справочнику» одобрение цензуры.

В ПОИСКАХ НАУЧНОСТИ

Один из способов получения политического одобрения в Советском Союзе в 1920-е годы заключался в том, чтобы «посвятить себя» науке. Этот род занятий обеспечивал и получение государственных субсидий. Все общество было пропитано «наукообразием», т.е. желанием представить что угодно в качестве науки[15]. Используя принцип НОТ — Научной организации труда в искусстве (рассмотрен в главе 2), Матюшин тоже стремился придать своей теории научность, чтобы избежать обвинений в метафизичности или оккультизме[16]. Несмотря на наличие ссылок на боль-

---

[14] Предисловие Эндер к «Справочнику», 1932, с. 10.

[15] На практике этот новый всеобъемлющий научный подход выразился и в пристрастии к сложному и запутанному языку — ср. Krementsev.

[16] Мария Эндер, 1932, с. 7. О «НОТ» см. также Stites, 1989, с. 146, и далее.

шое число вненаучных, а точнее сказать, оккультных источников, Матюшин открыто отвергал оккультизм, заявляя, что он занимался не более чем «объективными наблюдениями»[17].

Научные инструменты, которые использовал Матюшин, не были приборами для измерения длины волн или офтальмоскопами, при помощи которых изучали сетчатку и которыми воспользовались бы физиологи или физики; он предпочел самый точный из известных инструментов — человеческий глаз. Используя себя и своих учеников в качестве испытуемых субъектов, он собирал сведения о зрительных впечатлениях, получаемых при разных условиях экспериментов. А чтобы представители властей не обвинили их в художественном дилетантизме, исследование базировалось на бесконечном числе наблюдений. Работы, проводившиеся в лабораториях (от латинского *labore* — труд), превращали искусство в долг и труд, подобный любому другому труду, что давало художникам надежду на то, что их деятельность будет казаться пуритански настроенному партийному начальству более приемлемой. Еще одним способом избежать нежелательного индивидуализма, а следовательно, и «субъективности» результатов заключался в использовании метода статистических исследований, а именно анкетирования. Вопросы о восприятии цвета и формы задавали детям в детских садах, и идея состояла в том, чтобы затем провести «по принципу максимальной простоты и повторности максимально упрощенные и повторяющиеся» тесты на «широких массах» в институтах и на заводах по всему Советскому Союзу[18]. Однако финансирование на осуществление этого проекта выделено не было.

В конце 1925 года Матюшин вместе с представителями других отделов ГИНХУКа участвовал в прохо-

---

[17] Матюшин, 1976а, с. 173.

[18] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 71. Л. 18 и Л. 22.

дившей в Москве выставке. Она была организована при содействии Главнауки, входившей в состав Наркомпроса, который отвечал за всю научную деятельность в стране[19]. Это дало Матюшину возможность представить свои эксперименты с цветом широкой публике, а также услышать и принять к сведению возможную критику извне. В то же время финансовые соображения побуждали его информировать правительственные органы о своих исследованиях. Выставка оказалась в этом отношении важным этапом, поскольку именно Главнаука отвечала как за развитие советской науки внутри страны, так и за налаживание контактов с международным сообществом. Через Главнауку можно было получить материалы о других исследованиях в данной области, оптическое оборудование (например, таких производителей, как Siemens или Zeiss), научные журналы и литературу[20]. Хотя Матюшина в первую очередь интересовали зрительные впечатления, дополнительные ресурсы и специальная литература позволили бы ему значительно продвинуться в своей работе.

Документы, связанные с работой Матюшина, говорят о повышении требований к научности со стороны властей. В одном из ГИНХУКовских отчетов за 1925 год Матюшин сравнивает результаты наблюдений, полученные без использования глаз, с результатами, достигнутыми в рамках программы «расширенного зрения»[21]. Это означает, что «расширенное зрение» не следовало отделять от мозговой или мыслительной деятельности — момент, опущенный в «Справочнике». Чтобы получить разрешение на публикацию, безопаснее было не использовать слова, которые могли бы вызвать удивление и, следовательно, стать препятствием. Поэтому Матюшин интерпре-

---

[19] Там же. Д. 48. Л. 39. Еще о Главнауке — см. Капелюш, с. 16.
[20] О роли Главнауки — см. Medvedev, 1979, глава 2.
[21] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 23 (1925).

тировал результаты своих экспериментов в духе эмпирической традиции Гельмгольца, Павлова и Лазарева.

Признанные исследования «отцов-основателей»

В «Справочнике» Матюшин рассматривает зрение исключительно в терминах анатомических, физиологических и химических процессов[22]. Источником его информации послужили главным образом сочинения советского физика и биофизика Петра Лазарева, который, в свою очередь, развивал трехцветную теорию Юнга—Гельмгольца, — откуда и появились сведения о таких явлениях как последовательный и одновременный контраст[23]. Самая популярная книга Лазарева, «Ионная теория возбуждения», была опубликована на русском и немецком языках в одном и том же году (1923)[24]. Со временем Лазарев получил широкую известность: в 1938 году его назначили главой Биофизической лаборатории Академии наук СССР, членом-корреспондентом которой он являлся до этого. Ссылки на Лазарева, Гельмгольца и фон Криза в «Справочнике» были важны по разным причинам. Их имена, так же как и их идеи, были нужны Матюшину в качестве алиби, признаваемого в мире науки и необходимого в политической действительности Советского Союза 1920-х годов. Для того чтобы материали-

---

[22] «Аппарат восприятия» представлял собой глаз, состоявший из системы средств преломления (хрусталик, роговица, стекловидное тело) и внутренней мембраны глазного яблока — сетчатки. На сетчатке находятся чувствительные элементы двух типов: воспринимающие цвет колбочки в центре и светочувствительные палочки на периферии. — «Справочник», с. 12. Осенью 1925 года Матюшин также прочитал лекцию, посвященную различным физиологическим аспектам сетчатки, — см. ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 32.

[23] «Справочник», с. 15—19. Лазарев, 1923а, с. 7, и далее (русскоязычное издание).

[24] Лазарев, 1923а и 1923б.

сты признали существование ряда закономерностей зрительных впечатлений, было очень важно то, что Лазарев дал количественные объяснения этим закономерностям. Признавала советская власть и эмпирика Гельмгольца, научная ценность открытий которого всегда подтверждалась экспериментальным путем. Ряд его сочинений был переведен на русский язык и получил положительные отклики в 1920-х годах. Сам Лазарев, который не только развивал определенные идеи Гельмгольца, но и написал целую книгу о нем, высоко ценил этого ученого[25] и в посвященной ему статье в Большой Советской Энциклопедии назвал его одним «из величайших ученых прошлого столетия»[26].

Помимо ссылок на признанных ученых, Матюшин использовал терминологию, которая ассоциировалась с общепризнанными формами исследований. Например, он иногда заменял термин «последовательный образ», который обычно используется в науке о цвете, на термин «дополнительный цветовой рефлекс в глазу»[27]. Слово «рефлекс» ассоциативно отсылало к исследованиям в области условных рефлексов, осуществленным известным во всем мире нобелевским ла-

---

[25] Лазарев, «Гельмгольц», Л., 1925.

[26] БСЭ, т. 15, 1929, с. 98. Работы Гельмгольца и о нем, вышедшие на русском языке после 1917 года: «О сохранении силы», М., 1922; «Скорость распространения нервного возбуждения», М.; Петроград, 1923; «Силы природы и их взаимодействие», Гомель, 1925. Кроме книги Лазарева, в том же году вышла еще одна книга о Гельмгольце, написанная В. Зерновым, — «Гельмгольц», М.; Л., 1925.

[27] «Последовательный образ», «Справочник», с. 16, и «дополнительный рефлекс в глазу» используются в документах о его исследовании — см. например, ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 25 об. А осенью 1925 года Мария Эндер представляла проект по созданию таблиц для исследования «цветовых рефлексов в глазу» в связи с изучением дополнительных цветов. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 32 об.

уреатом Иваном Павловым (1849—1936), хотя его теория и была посвящена воздействию раздражителями и основывалась на результатах экспериментов, проводившихся на собаках[28]. Павлов, бихевиорист и психофизиолог, был «отцом-основателем» медицинских дисциплин, так же как Иван Сеченов (1829—1905) был «отцом-основателем» русской физиологии. Сеченов утверждал, что психика может быть сведена к мускульному движению, принимающему форму рефлекса как реакции на внешний стимул. Его «объективные» методы психологических исследований предвосхитили многие идеи, к которым пришли русские бихевиористы XX века[29]. Таким образом, Матюшин тонко продемонстрировал свою приверженность величайшим советским ученым, поскольку эти «отцы-основатели» идеологически приемлемой науки косвенно представляли Партию и Государство[30].

Одновременно с Павловым в Военно-медицинской академии, позднее — Институте экспериментальной медицины, работал Владимир Бехтерев (1857—1927). Бехтерев стал профессором Военно-медицинской академии в 1894 году, после пребывания в Лейпциге, Берлине и Париже, где он входил в один круг с Вильгельмом Вундтом, Эмилем Дюбуа-Реймоном и Жаном Мартеном Шарко. Бехтереву принадлежит около

---

[28] См. также Tillberg, 1996, с. 201—204.

[29] Сеченова в основном интересовали объективные исследования психических явлений. В трех своих важнейших работах («Рефлексы головного мозга» (1863), «Кому и как разрабатывать психологию» (1873) и «Элементы мысли» (1878), он развивает идею рефлексов и метод объективного исследования процессов головного мозга. Его влияние на русскую психологию в ее официальной версии трудно переоценить; в этом смысле он уступает лишь Павлову, который признавал, что многим ему обязан. — См. Payne, 1968, с. 7—9.

[30] О ссылках на великих ученых «отцов-основателей» как способе легитимизировать авторитет их «симбионта, партийно-государственного аппарата». — См. Krementsev, 1997, с. 221—225.

600 научных работ по анатомии, нейрофизиологии, психиатрии и психологии[31]. И Павлов и Бехтерев считали «субъективные» впечатления биосоциальным явлением, которое можно изучать в рамках как биологии, так и социологии. Единственным надежным научным методом Бехтерев полагал «объективный метод», используемый в естественных науках, т.е. позитивистский метод. «Поскольку субъективные процессы человека поддаются исследованиям лишь при помощи таких абсолютно субъективных методов, как интроспекция или самонаблюдение, субъективные процессы человека и процессы, происходящие в его сознании, никогда не смогут стать состоятельным объектом научного изучения»[32]. «Новая наука», основателем которой Бехтерев хотел стать, должна была изучать человеческую личность со строго объективной, биосоциальной точки зрения, ограничиваясь исключительно внешним поведением, т.е. «рефлексами», связанными с раздражителями или импульсами, поступающими из физической окружающей среды. Бехтерев называл эту новую науку «объективной психологией» или «рефлексологией». Основополагающим принципом ее стало отнесение всех умственных или психических процессов к рефлексам, вызываемым внешними импульсами в форме «неврологического электричества»[33]. Институт, где проводились и проводятся подобные исследования, был с течением времени переименован в Институт мозга[34].

---

[31] В число наиболее значимых его работ входят: «Проводящие пути спинного и головного мозга» (1893), «Основы учения о функциях мозга» (1903), «Объективная психология» (1907), «Общие основы рефлексологии человека» (1917), «Коллективная рефлексология» (1921) и «Мозг и деятельность» (1928).

[32] Бехтерев, *General Principle of Human Reflexology*, Лондон, 1933. Цитируется по Payne, 1968, с. 10.

[33] Payne, 1968, с. 10—11 и с. 41. О русской рефлексологии см. также Boring, 1950, с. 634—638, и Vucinich, 1970, с. 319—323.

[34] Krementsev, 1997, с. 224.

Возможно, впервые информацию о рефлексологии и других исследованиях в области физики и биологии Матюшин получил от своего друга Николая Кульбина (1868—1917). Кульбин, принимавший активное участие в авангардистском движении — как художник, теоретик и организатор, — был к тому же кандидатом наук, окончившим Военно-медицинскую академию, где преподавали Сеченов, Павлов и Бехтерев. В период с 1887 по 1907 год Кульбин защитил в академии кандидатскую диссертацию и написал ряд научных статей; и только потом главную роль в его жизни стало играть художественное творчество[35].

НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Интерес Матюшина к нематериальным аспектам цвета явно выходил за рамки дозволенного новой идеологией. Но все же был в его мировоззрении один элемент, вполне созвучный этой идеологии: его программа по совершенствованию человеческого сознания, ставившая конечной целью создание Нового Человека. В первые десятилетия XX века в России активнейшим образом обсуждались вопросы биологической наследственности и влияния окружающей среды в контексте утопической мечты о «новом человеке»[36].

---

[35] В 1908—1909 годах члены художественно-психологической группы Николая Кульбина «Треугольник» организовали выставку, в которой приняли участие Матюшин и его жена Елена Гуро. В 1911 году Кульбин познакомил русских читателей со статьей Кандинского «О духовном в искусстве». Для альманаха Кандинского «Синий всадник» (1912) Кульбин написал статью «Свободная музыка», но к тому моменту их отношения с Матюшиным испортились. Кульбин был редактором изданий «Треугольника» и сам писал для них тексты, например «Свободное искусство как основа жизни», «Свободная музыка» и «Цветная музыка» — для сборника «Студия импрессионистов».

[36] См., например, Gutkin, 1999, с. 107, и далее.

Эта тема приветствовалась даже в высших политических кругах страны, о чем свидетельствует цитата из Троцкого, предваряющая настоящую главу. Однако надежду на то, что «более высокий общественно-биологический тип» будет создан, питали отнюдь не только коммунисты; она родилась раньше, в среде дореволюционных философов и художников. В 1899 году в журнале «Мир искусства», постоянными читателями которого были Матюшин и Гуро, была опубликована статья Владимира Соловьева «Идея сверхчеловека». Ссылаясь на философов Ницше и Гегеля и зоологов Дарвина и Геккеля, автор говорил о том, что «сверхчеловеческий путь» может стать реальностью для тех, кто осознает, что наши «только два глаза» можно превратить в «вещие зеницы»[37]. В число «жизнетворцев» входили «богостроители», футуристы (неологизм *будетлянин*, «человек будущего», появился благодаря поэту Хлебникову), философ Николай Федоров (1829—1903), убежденный в том, что даже мертвое тело может физически воскреснуть при определенных условиях, ницшеанцы и символисты, одним из которых был Андрей Белый, написавший эссе «Творчество жизни»[38].

---

[37] Соловьев «Идея сверхчеловека», 1988, с. 631. Впервые опубликована в журнале «Мир искусства», 1899, № 9.

[38] У истоков движения «богостроительства» стояли Горький, Луначарский и Александр Малиновский (взявший фамилию Богданов). Ключевым моментом для них было марксистское утверждение, что философы должны не только описывать, но и преобразовывать мир. Они основали новую науку — «тектологию», — которая должна была объединить духовную культуру и физический опыт рабочих. Позже эти вопросы пропагандировались в Пролеткульте —организации Богданова. О богостроительстве — см., например, Gutkin, 1999 и 1994. О Пролеткульте — Fitzpatrick, 1992, с. 19, и далее. О биологическом воскрешении — Gasparov, 1996, и Masing-Delic, 1996. О Ницше в России см. Glatzer Rosenthal, 1986. Статья «Творчество жизни» Андрея Белого вошла в сборник «Арабески», 1911.

«Победа над солнцем», «Первая футуристическая опера», в создании которой приняли участие Матюшин — автор музыки, Малевич — художник, автор сценографии и поэты Хлебников и Крученых — авторы *заумных* слов, предвосхищала будущую жизнь. Во втором акте, нанеся солнцу поражение, люди пытаются приспособиться к новой ситуации в новой стране, где сила тяжести больше не действует. Тогда вместо солнца появляется «пестрый глаз»[39]. Этот глаз — предвосхищал ли он глаз, который, как пишет Матюшин в «Справочнике», сможет воспринимать цвета и движение «от края до края»?[40]

Театральный режиссер Всеволод Мейерхольд (1874—1940) продолжил традицию «театра будущего», предложив свою программу реорганизации тела. Его «биомеханика» была призвана изменить движения тела, сделав их более выразительными и экономными. Биомеханика представляла собой эклектическое слияние рефлексологии Павлова, ритмической гимнастики Далькроза и теории организационного искусства Богданова, объединенных при помощи тейлористской модели труда в интерпретации Алексея Гастева (1882—1938)[41]. Мейерхольд считал биомеханику способом создания новой действительности. Важную роль в движении жизнестроительства после революции играли и теоретики-формалисты, печатавшиеся в журнале «Леф» — левый фронт искусства. Теории Николая Чужака (1896—1937) использовались в исследованиях Отдела идеологии ГИНХУКа[42].

---

[39] Крученых, 1913, с. 17.

[40] «Справочник», с. 12.

[41] Алексей Гастев возглавлял Центральный институт труда (ЦИТ) в Москве, где должен был быть создан художник труда, человек-машина. О Мейерхольде и биомеханике см. Gutkin, 1994, с. 183, и далее, о театре — Rudnitsky, 1988, с. 93, и далее с иллюстрациями на с. 121, об искусстве — Tillberg, 1993b, с. 120, и Bowlt, 1996, с. 35—58.

[42] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Л. 48.

В одной из предыдущих глав мы видели, что в работе «Tertium Organum», которую Матюшин упоминает в своей статье о кубизме, Петр Успенский пишет об эволюционном развитии от примитивных животных к наиболее совершенному — человеку, способному воспринимать «четвертое измерение»[43]. В конце книги Успенского помещена «Таблица четырех стадий психической эволюции», где показано восхождение от бессознательной амебы, существующей в одном измерении, на первом этапе эволюции, к наиболее развитым человеческим существам, «четвертой стадии»[44]. Успенский описывает освоение чувства четырехмерного пространства как ощущение прошлого и будущего в качестве настоящего, как «пространственное ощущение времени», означающее «признание реальным только бесконечного». «Новое ощущение» «космического сознания» появляется тогда, когда воспринимающий становится частью «живой и сознательной вселенной», когда у него возникает чувство общности со всем окружающим, когда он достигает «внутреннего единства и гармонии» с «единством всего» в монистическом смысле. При наличии всех этих способностей рождается «сверхчеловек»[45].

Еще одним автором научных работ, разделявшим аналогичный иерархический взгляд на устройство мира, был швейцарский натуралист Шарль Бонне (1720—1793), имя которого Матюшин упоминает в автобиографии[46]. В своей работе «Созерцание природы» (Женева, 1764) Бонне описывает «цепь бытия», в которой человек помещен ступенью ниже ангелов и архангелов. Идея иерархического расположения природных тел, начинающегося с простейших неорганических тел (минералов) и заканчивающегося наиболее сложными

---

[43] Матюшин, 1913, и Успенский, 1911, ср. глава 6.

[44] Успенский, 1911/1992, с. 233 и с. 238—241.

[45] Там же.

[46] Матюшин, 1933—34, глава «Елена Гуро "Союз молодежи"». См. также Charles Bonnet «Contemplations de la nature».

живыми существами, была широко распространена в среде натуралистов и философов XVIII века. Ее приверженцем был и шведский мистик Эммануэль Сведенборг (1688—1772), до ревоюции пользовавшийся большой популярностью в России. Теория эволюции Бонне оказала большое влияние на французского биолога Жана Батиста Ламарка (1744—1829), который верил, что можно совершенствовать органы тела путем постоянного их использования и что приобретенные навыки также могут генетически наследоваться[47].

В 1923 году на русском языке вышла книга Освальда Шпенглера «Закат Европы», которая прямо упоминается в «Справочнике»[48]. Эта книга предрекала упадок западного мира, а потому моментально завоевала популярность в России. Шпенглер применил органическую метафору для описания учреждений, государств, культур и всего хода исторических событий, сравнив их с «организмами», развитие которых сходно с сезонными циклами роста.

Как и Шпенглер, Матюшин использовал для описания различных культур метафору органического роста. В статье «Опыт художника новой меры» он говорит о пути эволюции от первого измерения к четвертому и, ссылаясь на Дарвина, рассуждает об эволюции органов чувств (зрения, слуха, осязания и мозга) и о том, как они адаптируются к окружающей среде, становясь все более сложными[49]. Матюшин, однако, считал, что естественных причин эволюции недостаточно. Он полагал, что высшего уровня восприятия в ходе исключительно естественной эволюции не достичь; для этого необходимы дополнительные обучающие программы. Еще одной темой размышлений в данном тексте была тема искусства, эволюционирующего параллельно с эволюцией органов чувств. Матюшин полагал, что именно восприятие всегда определяло исто-

---

[47] Эту мысль я также развиваю в Tillberg, 1996, с. 203.

[48] «Справочник», с. 8.

[49] Матюшин, 1976а.

рические обстоятельства, приводившие к созданию тех произведений искусства, что служат нам доказательствами протекания этих процессов. Он рассматривал искусство как отражение уровня воспринимающих способностей мозга. Так, египетское искусство выражало состояние человека одного измерения, а собственный «пространственный реализм» Матюшина мог быть порожден человеком, способным объединить все измерения[50].

Культивирование, утверждал Матюшин, позволит осознанно объединить ранее разделенные органы тела и таким образом создать целостный организм вместо некультивированного, функционирующего бессознательно — «пассивно» и «механически», — а потому фрагментарного и *неорганичного*. Он предлагал расширять цветное зрение, совершенствуя и культивируя человека так, чтобы он достиг «высшей реальности». Достигаемый таким образом пространственный реализм представлял собой слияние культуры и природы. Для того чтобы постичь истинное устройство природы и узнать о скрытых в ней структурах, т.е. увидеть высшую реальность четвертого измерения, мы должны *культивировать* свои *органы*, свои способности чувствовать — глаза, уши, руки и мозг. Матюшин также верил в возможность наследственной передачи полученных в результате тренировок способностей будущим поколениям.

В «одной из книг Бергсон говорит... — пишет Матюшин в статье «Новый пространственный реализм. Опыт художника четвертого измерения» (1916—1920), — ...существует настоятельная необходимость воспитания наших чувств. Ни зрение, ни осязание не могут сразу локализовать свои впечатления. Необходим целый ряд сближений и индукции, при помощи которых мы мало-помалу сочетаем наши впечатления между собой... С развитием нервной системы все многочисленней и отдаленней становятся точки простран-

---

[50] Матюшин, 1976а.

ства, которые она приводит в связь с двигательными механизмами все более осложненными: так растет простор, который нервная система представляет нашему воздействию, и именно этим определяется степень ее совершенства»[51].

В своей книге «Творческая эволюция» Бергсон рассуждает о глазе и эволюции зрения. Его в целом интересовал филогенез — эволюционное развитие и диверсификация групп организмов или отдельных свойств организмов — и ортогенез — теория эволюции, утверждающая, что изменения следуют в определенном направлении и не являются просто спорадическими или случайными[52]. Он разделял неоламаркистское представление о том, что приобретенные способности могут генетически передаваться последующим поколениям[53]. Бергсон считал, что изменения в наследственности «несомненно соответствуют некоторому виду усилия», однако потребуют гораздо большего усилия, «чем индивидуальное»; потребуется множество «представителей одного вида» для того, чтобы их способности получили возможность «передаваться потомству». В зрительных процессах тоже заложен один из аспектов, присущих жизни вообще, а именно — динамика. Бергсон полагал, что в рассуждениях о жизненной силе необходимо «выйти за пределы точек зрения как механической теории, так и целесообразности»[54]; он исходил из того, что «творческая» эволюция движения жизни бесконечна и проявляется в активном интеллекте человека. «*Дело происходит таким образом, как будто бы некоторое нерешительное и слабое существо, которое можно, если угодно, назвать человеком или сверхчеловеком, стремилось к полному самоутверждению*»[55] (курсив оригинала). К такой реализации отно-

---

[51] Матюшин, 1916—20.
[52] Бергсон, 1913—1914, глава 1, «Ортогенез».
[53] Там же.
[54] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 82.
[55] Там же, с. 236.

сится способность многих существ улавливать цветовые и звуковые колебания. С точки зрения Бергсона, различные организмы способны воспринимать эти колебания в разной степени: от «существ, вибрирующих в унисон с эфирными колебаниями» непрерывная эволюция ведет к тем, «которые триллионы этих колебаний» воспринимают как целое[56].

Размышления Матюшина близки скорее к идеям Бергсона о циклическом процессе взаимосвязанных *durée* и *élan vital* как неком «потоке опыта»[57]. чем к теософскому представлению о пути перерождений, ведущем на все более высокие ступени развития. Здесь прошлое не прекращает своего существования, оставаясь в наших телах, а образы прошлого направлены в будущее. Аналогичным образом, «новый человек» Матюшина умел улавливать "оболочку" четвертого измерения — цветные последовательные образы — следы прошлого, пребывающие в длительном «сейчас».

И даже позднее, в эпоху соцреализма, пророком и творцом новой действительности продолжал оставаться именно художник, однако уже не как единичный гений. В 1930-х годах образ «художника-мессии» должен был воплотиться в трудовом коллективе[58].

Футурист Сергей Третьяков (1892—1939) видел цель художника в том, чтобы внушать обществу жизнетворческую позицию. Это он сформулировал родившийся из идей символистов призыв «Искусство в жизнь, к полному растворению в ней!»[59]. Его слова о том, что «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором»[60], стали прообразом будущего крылатого выражения «пи-

---

[56] Бергсон, 1913—1914, т. 1, с. 265.

[57] Уже отмечалось сходство этого понятия с «потоком сознания» У. Джеймса, близкого друга Бергсона — см. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 1998, т. 1, с. 735.

[58] Gutkin, 1994, с. 196 и с. 177.

[59] С. Третьяков «Откуда и куда? (Перспективы футуризма)». — «ЛЕФ», № 1 (март 1923), с. 197.

[60] Там же, с. 202.

сатели — инженеры человеческих душ», авторство которого часто приписывается Сталину[61]. В преобразовании действительности видели задачу искусства и такие писатели, как Максим Горький («отец-основатель» соцреализма) или Федор Гладков (автор пользовавшегося огромной популярностью романа «Цемент»)[62].

«Сверхчеловек» Успенского напоминает «Богочеловека» Владимира Соловьева, *Übermensch* Ницше и *sur-homme* Бергсона. Эти философы были хорошо известны русской интеллигенции — в том числе большевикам, стремящимся во что бы то ни стало скрыть тот факт, что многие из них вышли из «подозрительных» предреволюционных кругов. Как очень точно пишет Ирина Гуткин, сами большевики «требовали признания в них воплощенных новых людей», поскольку именно им предстояло организовать «бессознательные массы»[63]. И, отстаивая свое право считаться воплощением «нового человека», они не только пытались скрыть сам факт своего происхождения из «подозрительных» дореволюционных кругов, но и не желали оставлять свидетелей того, что они эту идею заимствовали. Между тем предсказания возможных образов коммунистического будущего были столь же многочисленны, как и прорицатели[64]. Постепенно и тех и других не стало.

Задача создания «нового человека», достойного гражданина первой социалистической утопии, привлекала особое внимание к психологии. Но чтобы понять советскую психологию, заявляет историк философии Томас Блейкли, необходимо рассматривать ее

---

[61] Gutkin, 1994, с. 190.

[62] О «протоканонических» работах соцреализма см. Lahusen, 1997, и Günther, 1997.

[63] Gutkin, 1994, с. 173. См. также вступление в Bowlt & Matich, 1996, с. 1—14.

[64] В Bowlt & Matich, 1996, есть ряд интересных статей, проливающих свет на различные аспекты представлений авангарда о Новом человеке, подхваченных и развитых большевиками.

как часть философии, определяющую роль в которой играла ленинская теория отражения[65].

Научная деятельность имела решающее значение в построении нового общества и создании нового типа человеческого существа. Столь же значимы были идеи французского биолога Ламарка, прокламировавшего возможности подъема на более высокую эволюционную ступень в результате «тяги к совершенству», усовершенствования органов тела тренировкой и наследуемость приобретенных навыков. В своей книге «Философия зоологии» (1809) он сформулировал два «закона», которые, по его мнению, определяли эволюционное восхождение. Прежде всего, органы совершенствуются путем постоянного использования и ослабляются при бездействии. Во-вторых, определенные окружающей средой приобретения или потери органов «передаются при воспроизведении рода новым появляющимся особям»[66]. К 1940-м годам учение Ламарка было в основном опровергнуто достижениями генетики, и только в Советском Союзе генетика оказалась декретивно «отменена» учением академика Т.Д. Лысенко, представлявшим собой крайне примитивную версию ламаркизма и сохранявшим свои влиятельные позиции вплоть до 1960-х[67].

РАСПАД ГИНХУКа

Архивные материалы, сообщающие о деятельности ГИНХУКа, свидетельствуют о финансовых трудностях, недостаточности материалов и нехватке оборудования. Сложная техническая аппаратура была малодоступна, что регулярно находило отражение в жалобах. Такое состояние дефицита, безусловно, препятствова-

---

[65] Blakeley, 1980, с. 321.

[66] Lamarck J-B. *Philosophie zoologique*, 1809. См. также «Ламарк» в БСЭ, т. 35, 1937, с. 694—697.

[67] Joravsky, 1970, с. 202—217. О деятельности Матюшина в контексте учения Ламарка см. Tillberg, 1996.

ло возможному расширению диапазона исследований. Исследователям приходилось проявлять удивительную изобретательность для создания из дешевых материалов необходимых им приборов и моделей, и при этом они понимали, что результаты экспериментов должны быть надежными. Необходимо было обеспечивать разноокрашенный свет, а у них в запасе не было достаточного количества простых лампочек (даже бумага и дрова для отопления помещений не всегда оказывались под рукой)[68].

Малевич был директором ГИНХУКа, и именно на нем лежала административная ответственность за поиск финансирования деятельности института, что означало постоянную борьбу с властями за выделение необходимых средств. Тем не менее получаемых им денег хватало лишь на самое насущное. Отношение местных властей к институту становилось все более враждебным, по мере того как обнаруживались несоответствия между исследовательской политикой института и официальной политикой государства. Малевич писал, что задача института заключается в том, чтобы описать концепцию футуризма в различных его аспектах[69]. Но в силу чем дальше, тем больше входили реалисты и реалистическое искусство (АХРР), Малевич пытался выжить в складывающейся идеологической ситуации путем изменения риторики: в 1926 году он объявил, что работа, которая проводится в институте, является «кристаллизацией новой жизни»[70]. Но

---

[68] В письме от 1923 года Малевич просит обеспечить соответствующие санитарные условия, имея в виду ведро с крышкой и раковину, в которой можно было бы мыть руки. Помещению требовалась теплоизоляция. Малевич также просил выделить пять керосиновых ламп и отдельно обращался к директору Государственного фарфорового завода с просьбой предоставить чайник. — ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 15. Л. 113.

[69] ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 15. Л. 56. Л. 11 об.

[70] ЦГА СПб = Гос. Центральный Архив Октябрьской Революции, СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 10918. Л. 162 об.; цит. по Karassik, 1991, с. 43.

никакие заверения в том, что проводимые в институте исследования имеют огромное значение для общества, уже не могли помочь и не помогли. Несмотря на готовность сотрудников института мириться с политическими и финансовыми трудностями, угроза самому существованию ГИНХУКа была уже вполне явной.

Автор статьи «Монастырь на госснабжении» в «Ленинградской правде» от 6 июня 1926 года Г.С. Серый (псевдоним Г. Гигнера) в ярости восклицает: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы. Что касается художественной значимости в «работе» этих монахов, то творческое бессилие бьет в глаза с первого же взгляда. Пора сказать: величайший позор для Главнауки, до сих пор не положившей конец распустившемуся под ее крылом безобразию. Контрольная комиссия и РКИ должны расследовать это растрачивание народных денег на государственную поддержку монастыря»[71].

В 1926 году ГИНХУК прекратил свое существование. В последнем протоколе (датированном 2 декабря 1926 года) обсуждается его присоединение к ГИИИ. К этому моменту Музей художественной культуры уже был закрыт, а его коллекция картин частично передана Русскому музею, а частично отошла в Государственный музейный фонд, из которого произведения распределялись в провинциальные музеи[72].

Малевич едет за границу

В 1927 году, после закрытия ГИНХУКа, Малевич отправляется в Польшу и Германию. Преодолев боль-

---

[71] «Ленинградская правда», 6 июня 1926 г. Полный текст статьи приведен в книге «Авангард, остановленный на бегу» (нумерация страниц отсутствует).

[72] О реорганизации ГИНХУКа см. Karassik, 1991, с. 48—49 и с. 54—58.

шие сложности перед отъездом, он искал возможность остаться жить и работать за рубежом[73] и с этой целью активно рассказывал о программе ГИНХУКа, причем стремился представить и свою, и матюшинскую исследовательские программы. Малевич привез с собой множество собственных картин и лабораторный материал по исследованиям. Он читал теоретические лекции, используя при этом 22 учебные схемы, которые иллюстрировали его работу[74]. Кроме этих созданных им самим таблиц, Малевич привез и учебные диаграммы Матюшина[75].

В таблицах по цвету Малевича были представлены «индивидуальные спектры» картин Пикассо, Брака, Матисса, Поповой и Гольбейна[76]. Малевич утверждал, что выбор художником той или иной гаммы цветов для его полотна зависел от того, к какой живописной системе он принадлежит. В семи цветных схемах и пяти карточках Матюшина были представлены основные его идеи о цвете, позже опубликованные в «Справочнике»[77]. Эти учебные материалы Матюшина и

---

[73] О поездке Малевича за границу см. Weiss, 1996, с. 7—13, и Kowtun, 1996, с. 33—37.

[74] Учебные схемы Матюшина опубликованы, однако очень мало проанализированы, в *Malevich*, 1970, с. 116—133, «Малевич», 1988, с. 211—221 (англоязычное издание), и *Malevich*, 1989, с. 37—44.

[75] Первоначально схемы Матюшина приписывались Малевичу, однако ошибка была исправлена Андерсеном в *Malevich*, 1970, с. 134—136. Однако когда я посещала архивы Стеделийк-музея в 1991 году, диаграммы Матюшина все еще хранились под грифом «Малевич».

[76] Я имею в виду хранящиеся в Стеделийк-музее схемы № 8 и № 2 в док. 14. Они были опубликованы в *Malevich*, 1970, с. 117 и с. 120, и в *Malevich*, 1989, с. 38, и далее.

[77] Stedelijk Museum Amsterdam Prentenkabinet, д. № 1—13. Говоря о хранящихся в Стеделийк-музее таблицах Матюшина, Андерсен ошибочно ссылается на с. 18—23 в «Справочнике» (*Malevich*, 1970, с. 134). Правильно: с. 15.

24. В том же каталоге на с. 136 в черно-белом изображении напечатаны таблицы Матюшина, которые возил с собой Малевич;

Малевича демонстрируют очевидную разницу в их подходах. Если для Малевича главным был *объект*, т.е. картина, если он пытался найти общие факторы, определяющие различные *стили*, то Матюшин, напротив, основное внимание уделял воспринимающему *субъекту*.

В том, что взгляды Матюшина и Малевича по теоретическим вопросам расходились, не было ничего нового. Истинная причина конфликта, о котором речь пойдет далее, заключалась в чем-то другом, хотя именно эти схемы и спровоцировали конфликт — единственную засвидетельствованную стычку между Малевичем и Матюшиным[78]: «Дорогой Миша. Демонстрировал твои таблицы равно и свои, и то и другое производит сильный интерес», — писал Малевич в письме к Матюшину из Варшавы в апреле 1927 года[79]. Из Польши Малевич поехал в Германию, где выставил 70 своих картин в отдельном помещении на «Большой берлинской художественной выставке», проходившей с мая по сентябрь 1927 года. В письме к своему ГИНХУКовскому помощнику Льву Юдину Малевич сообщает, что ему не удалось представить свою теоретическую работу вниманию широкой публики, и он рассказал о ней лишь узкому кругу художников: «Не мог выставить [теоретические таблицы] потому, что не было у меня денег для устройства самостоятельной выставки, во-вторых, все надписи совершенно оказались ничего не разъясняющие, а чтобы все вновь проделать в удобно немецком духе, это ни времени, ни денег для этого у меня не хватило. У немцев все иначе и точнее все определяется, буквальный перевод невозможен»[80]. Матюшин, с увлечением

в цветном виде все они приведены в Andersen & Grigorieva, 1977, с. 243—248, а одна — в Douglas, 1988, с. 196.

[78] См. Kowtun, 1996, с. 34.

[79] ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 25. Ед. хр. 9. Л. 24, см. также Andersen, 1978, с. 214, и далее, и «Малевич о себе», 2004, т. 1, с. 185.

[80] Письмо Малевича Л.А. Юдину датировано 7 мая 1927 года. — РО ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 4. Л. 2.

работавший над своим материалом и наивно полагавший, что таблицы и краткий словесный комментарий предоставляют исчерпывающие ответы на любые вопросы, пришел в ярость и сделал в своем дневнике следующую запись: «Малевич должен представлять [наши совместные] исследования, а теперь он вернулся совершенно помешанный от западной культуры и от приема, который ему оказали на Западе как директору Института Художественной Культуры. Там — и в Польше, и в Германии — такая должность много может дать. Но повторяю, все, что он сделал, он сделал только ради себя и ничего — для нас. Что это: эгоизм; желание всегда быть первым и не стоять ни в чьей тени, что же еще? Ведь все прекрасные материалы из моего отдела, которые я ему давал, чтобы продемонстрировать там, показаны только частично и только узкому кругу людей. Что это значит? Он утверждает, что организаторы не предусмотрели помещения для научных материалов. Непостижимо!»[81]

Покинув Берлин, Малевич посетил в Дессау Вальтера Гропиуса — в надежде получить пост преподавателя в Баухаусе. Однако в тот момент общая концепция Баухауса была ближе к идеям рационалистского крыла московских конструктивистов, чем к метафизическому супрематизму Малевича. Сильно разочарованный, Малевич покинул Дессау, пробыв там только один день, и вскоре вернулся в Россию. Он очень боялся возвращаться назад, его одолевали сомнения, и он оставил все привезенные с собой тексты, картины и схемы в Берлине. «В случае моей смерти или пожизненного заключения», — так начиналась написанная им инструкция по обращению с этими материалами. В случае публикации текстов, их следовало тщательно

---

[81] Из дневника Матюшина. Цитируется в переводе с немецкого по Kowtun, 1996, с. 34. Оригинал этой дневниковой записи Матюшина можно, согласно Ковтуну, найти в архиве Пушкинского Дома в Петербурге (РО ИРЛИ. Ф. 656. Тетрадь 6. Запись от 18.6.1927).

изучить, прежде чем переводить на другой язык[82]. Малевич понимал, что в Советском Союзе у его материалов нет будущего. В результате книга *Suprematism. Die gegenstandlose Welt* («Супрематизм. Мир как беспредметность»), один из важнейших трудов Малевича, была переведена на немецкий язык и опубликована именно в Германии в серии *Bauhausbuecher* (№ 11, 1927) под редакцией Ласло Мохой-Надя[83]. На родине же произведения Малевича будут опубликованы только семьдесят лет спустя[84].

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ — ГИИИ

Ко второй половине 1920-х годов власть Сталина значительно усилилась и ряд занимавших ключевые посты людей сменили верные «аппаратчики». Троцкий был объявлен врагом народа и изгнан из страны, либерально настроенный министр просвещения Анатолий Луначарский смещен с поста в 1929 году и вскоре скончался при невыясненных обстоятельствах. НЭП (новая экономическая политика), провозглашенная Лениным, была отменена, и вступил в силу план первой пятилетки с его насильственной коллективизацией. В 1920-х годах все громче звучало требование быть полезным обществу. Перед сотрудниками еще существующего ГИНХУКа вставала необходимость привести свои исследования в соответствие с

---

[82] О судьбе материалов, оставленных Малевичем в Германии, см. предисловия Ханса фон Райзена (Hans von Reisen) и Вернера Хафтманна (Werner Haftmann) к Malewich (1989, с. 7—31).

[83] Большая часть многочисленных текстов Малевича была опубликована только после его смерти.

[84] Тексты Малевича были собраны и напечатаны в пяти томах лишь в 1995 (т. I), 1998 (т. II) и 2000 (т. III) годах. Редакторы: Дмитрий Сарабьянов (т. I) и Александра Шатских (т. II—III). М., издательство *Гилея*.

интересами промышленности. В этом смысле положение института можно было сравнить с тем, что происходило и в Баухаусе, однако в России финансовое обеспечение было еще хуже. Ужесточались и требования прекратить преподавание всех дисциплин, не имеющих прямого практического применения.

Несмотря на существовавшую ранее убежденность исследователей в том, что в 1926-м, в связи с закрытием, деятельность ГИНХУКа прекратилась[85], Матюшин и Малевич продолжали свои эксперименты и исследования. В ГИИИ — Государственном институте истории искусств многое осталось по-прежнему: Мария Эндер все так же помогала Матюшину, и лаборатория располагалась в том же помещении, что и прежде в ГИНХУКе, так что, по крайней мере на первых порах, на эффективности работы перемены не сказались. Однако возможности информировать общество о своей деятельности больше не было. В новом институте авангард в целом и экспериментальные исследования в частности не поощрялись; тон здесь задавали старые академисты, с одной стороны, и «пролетарские искусствоведы» — с другой: конфликты возникали постоянно[86]. В 1929 году, после трех лет таких конфликтов, экспериментальный отдел ГИИИ был расформирован[87]. И Матюшин, и Малевич оказались в полной изоляции (кроме прочего, в 1930-м Малевич из-за сохранившихся контактов с Германией подвергся аресту и трехмесячному заключению). Последним местом, где оба с 1932 по 1933 год все-таки продолжали лабораторные исследования, стал Русский музей (Малевич смог получить там должность руководителя экспери-

---

[85] См., напр., Gassner & Gillen, изд. 1979, с. 72.

[86] Директором ГИИИ был С.К. Исаков, заместителем директора — Пунин. Малевич же являлся обычным сотрудником, таким же, как М.С. Бродский или А.С. Никольский. — Karassik, 1991, с. 48.

[87] Там же, с. 55—57, сноска 92. См. Andersen, 1978, с. 216—219, о прошении Малевича, адресованном президенту Главискусства о пересмотре решения о закрытии ГИИИ.

ментальной лаборатории)[88]. Переезд из помещений на Исаакиевской площади, где располагался ГИИИ, в здание Русского музея, пусть и находившееся совсем неподалеку, был психологически тяжелым, поскольку все сознавали, что это лишь временное решение. Но там Матюшин смог завершить подготовку «Справочника».

ИЗДАНИЯ ГИНХУКа

Большую часть обширной программы ГИНХУКа так и не удалось реализовать. Совсем немного из числа задуманных выставок и изданий его сотрудники смогли донести до общества; при жизни преподавателям института удалось напечатать в своей стране лишь короткие статьи. Свободолюбивые настроения, дух междисциплинарности и экспериментаторства первоначально позволили ГИНХУКу завоевать расположение вчерашних революционеров, нынешних политиков. Однако когда дело дошло до публикации результатов их необычных исследований, стало очевидно, что царившая тогда официальная марксистско-ленинская идеология просто не позволяет издавать подобное.

В отличие от Малевича, у которого все-таки случилась возможность поехать за границу и оставить за рубежом большую часть материала — материала, благодаря которому он в конце концов вошел в западный канон истории искусств, — Матюшин был вынужден искать другие пути. Чтобы продолжать свою работу, он выбрал стратегию повышения «научности» подхода.

И Малевич, и Матюшин понимали, что, если их эксперименты сочтут непригодными в деле строительства нового социалистического общества, финансирования они не получат вообще. Как и в иерархиях Баухауса в Германии и ВХУТЕМАСа в Москве, иде-

---

[88] Karassik, 1991, c. 49.

альным сочетанием искусства и техники оказалась архитектура. Лабораторные исследования ГИИИ в большей степени ориентировались на практическую применимость результатов, чем на соответствие политическим требованиям. По этой причине Матюшин и Мария Эндер особенно подчеркивали практическое значение «Справочника» для архитектуры и оформления; эта тема звучала в опубликованном тексте по крайней мере четыре раза[89].

В 1933 году и Матюшину, и Малевичу были предъявлены обвинения в формализме; таким образом они оказались за рамками идеологически обусловленной культуры. Помимо всевозможных повседневных забот, Матюшин был болен раком — от этой болезни ему было не суждено оправиться. Благодаря огромной помощи ассистентов и студентов он смог закончить «Справочник», который чудом удалось напечатать в 1932 году. Не считая нескольких коротких статей, «Справочник», подготовленный Матюшиным и сотрудниками его мастерской, стал единственной серьезной публикацией, изданной в Советском Союзе по результатам экспериментально-лабораторной деятельности ГИНХУКа. Поступивший в продажу в 1933 году «Справочник» стал последним манифестом культуры ГИНХУКа, а возможно, и всего русского авангарда. Спустя год Матюшина не стало. Друзья похоронили его на кладбище в селе Мартышкино, близ Ленинграда.

---

[89] «Справочник», с. 10 (дважды), с. 25 и с. 32.

СИНТЕЗ

10. РЕЗЮМЕ. ПОСЛЕДНИЕ ВОПРОСЫ

В течение пятнадцати лет после революции, с 1917 по 1932 год, в российском обществе очень активно обсуждались основные понятия материализма и формировалась новая идеология. В этот же период Матюшин занимался исследованием проблем цвета. Кульминационным для художника стал 1932 год, когда был издан его справочник по цвету; тогда же окончательно и бесповоротно установился сталинский режим, своего рода ледниковый период интеллектуальной жизни в стране.

Основной задачей первой пятилетки (1929—1932 годы) была скорейшая индустриализация родины социализма, прежде страны аграрной. Вопросы цвета как средства выражения в архитектуре и дизайне отнюдь не имели для общества первостепенного значения. Марксистская теория искусства требовала, чтобы выбор живописных средств осуществлялся исходя из соображений их пропагандистской ценности, а единственным достойным стилем признавался социалистический реализм с его «научным подходом». Это же отразилось и на исследованиях той эпохи. Период, на протяжении которого диалектический материализм признавался единственным допустимым методом в философии и науке, а соцреализм — в искусстве, начался в 1930-х годах и длился примерно шестьдесят лет. После падения Берлинской стены в 1989 году, с началом политики гласности и последовавшим вскоре распадом Советского Союза открылись новые возможности. Не случись этих событий, я не смогла бы осуществить свое исследование.

Настоящую работу можно рассматривать по-разному: как изложение одной из теорий цвета или как путеводитель по давно минувшей эпохе, причем роль проводника в нашем путешествии от главы к главе играет Матюшин — именно его глазами мы смотрим на все происходившее в то время. Параллельно ведется рассказ о группе художников, вопреки политическим притеснениям боровшихся за право заниматься тем, во что они верили.

Свое мировоззрение Матюшин выражал в словесной и живописной форме. Исследуя цветное зрение, он изучал пространство и пространственные отношения, иллюстрируя свои идеи при помощи живописных образов и схем. Именно его взгляд на мир, как в буквальном, так и в переносном смысле, я обратила в метод структурирования идей художника. Как я уже писала выше, природа произведений Матюшина подобна образам, возникающим в результате процессов зрительного восприятия. И именно процессы зрительного восприятия цвета стали для меня своеобразной точкой отсчета в изучении культурной обстановки времени Матюшина. В результате я пришла к следующему выводу:

Матюшин считал, что мир существует в восприятии человека, но не сам по себе, как нечто абсолютное или статичное. Проведенные им исследования цветного зрения сформировали мировоззрение Матюшина и убедили его в том, что всеобщим двигателем является именно восприятие, а не символы и метафоры. В его методе основное внимание уделяется явлениям зрительной иллюзии и приемам, позволяющим задействовать сознание. Эти аспекты противоречили сталинскому диалектическому материализму, поскольку они подразумевали трансформацию действительности в сознании индивидуума, а не только ее отражение коллективным сознанием.

Более полно мировоззрение Матюшина иллюстрируют цветовые таблицы и таблицы цвето-форм. Цветовые таблицы в «Справочнике» составлены на осно-

ве последовательных образов, которые иногда определяются как иллюзии. Из 72 цветов I—III Тетрадей в экспериментах в качестве исходных цветов моделей использовались лишь восемь основных цветов, приведенных в Тетради I. Тона всех остальных цветовых полей были получены в ходе исследования процессов зрительного восприятия, когда возникавшие в результате явлений одновременных или последовательных образов цветовые ощущения фиксировались красками на бумаге. Таким образом воспринимаемые цвета превращались в цвета собственные. Чтобы сохранить впечатление свежести и насыщенность основных цветов, Матюшин вводит так называемый «средний сцепляющий цвет». Такой цвет-связка представлен в виде тонкой полосы, расположенной между двумя другими контрастными цветовыми полями. Цвет-связка обладает определенным сходством с цветами прилегающих полей, например по светлоте и/или тону. Однако Матюшин не дает четких объяснений тому, как получить такой цвет. В результате создается впечатление, что определяющую роль в выборе тона играет не что иное, как художественная интуиция.

Личный вклад Матюшина в современную ему зрительную культуру заключается в сформулированном им утверждении, что «расширенное зрение» может освоить сам воспринимающий субъект. Метод «расширенного зрения» связан с понятием синестезии. Большое значение здесь придается процессам головного мозга. Однако согласно принятой в рамках диалектического материализма «ленинской теории отражения» признавалось лишь зеркальное отражение действительности. Таким образом, идея Матюшина о том, что процесс восприятия преобразует действительность, представлялась сомнительной. В опубликованном варианте своего труда, т.е. в тексте «Справочника», Матюшин представил свою теорию цвета посредством нового описания системы цветного зрения, основанного на данных психологии и анатомии. Практическое применение своей теории Матюшин

видел в создании новой архитектуры для нового социалистического рая.

КАК ВАЖНО СТАТЬ ВИДИМЫМ

Отношение к вопросам цвета в молодом советском государстве было сложным. В настоящей работе исследован ряд аспектов этой ситуации и указаны причины, по которым подход Матюшина не нашел поддержки в обществе. Десятилетия чисток и вытеснения свободомыслящих интеллектуалов за пределы общественных дискуссий, зачастую вследствие необдуманных и произвольных директив «сверху», сделали задачу выстраивания целостной картины по любому конкретному вопросу из истории Советского Союза гораздо сложнее, чем я могла себе представить.

Официально признанного формалистом Матюшина не жаловали в мире культуры в период, последовавший за 1932 годом. В Большой Советской Энциклопедии, выпущенной в 1931—1947 годах, официальной универсальной энциклопедии, вышедшей в трех изданиях с исправлениями, не упоминаются ни Матюшин и его соратники, ни даже некоторые из тех, на кого он ссылался в своих работах о цвете. (А если кто-то упоминается — например, Малевич, — то непременно с комментарием критического характера.) Но несмотря на все большее давление со стороны органов цензуры, Матюшину удалось опубликовать «Справочник». Эта книга была издана в 1932 году (поступила в продажу в 1933-м) в Москве и Ленинграде и стала одной из последних увидевших свет публикаций авангарда. Кроме того, она является одним из крайне малочисленных в Советском Союзе изданий, выпущенных представителями ленинградской культуры Свомаса-ГИНХУКа.

Хотя Матюшин, по-видимому, искренне одобрял приход к власти пролетариата, ему не удалось избежать сложностей. Одна из проблем, которую ему при-

шлось решать после 1917 года, заключалась в том, что в своих рассуждениях он опирался именно на тех, кого большевики считали мистиками и религиозными «декадентами» и стремились ликвидировать.

Все, что имело отношение к религии, было названо «опиумом для народа». Темные силы, оккультизм и пьяные священники попали в ту же категорию зла, что и проституция и другие «буржуазные пережитки», которые следовало искоренить, и чем скорее — тем лучше. Времени на то, чтобы заниматься проблемами внутренней жизни или, что еще хуже, вопросами подсознания, которые занимали многих российских последователей Фрейда, не было. Интеллигенция перестала ездить в европейские культурные центры — Берлин, Цюрих, Лондон, Вена, Хельсинки или Париж — поездки были официально запрещены. Лидеры большевиков осознавали, какими опасностями чревато одновременное хождение разных идей, — они сами прошли через это. Приверженцы марксизма в Советском Союзе хотели создать строго рациональную философию. Люди должны были учиться читать и писать, заниматься спортом, строить новое общество. Чтобы создание современного, индустриального общества стало возможным, необходимо было впустить свет и свежий воздух в затхлый и отсталый мир, все еще живший в царистском прошлом.

С 1932 по 1991 год в Советском Союзе существовал негласный запрет на исследование искусства начала XX века. В частности, из-за этого мы до сих пор столь мало знаем о Матюшине. Он был известен лишь узкому кругу художников и специалистов по авангарду. К тому же Матюшин оказался заслонен фигурой Малевича, о котором много писали и пишут. Как иначе объяснить тот факт, что Матюшину, который изначально был наставником Малевича (они также работали над совместными и независимыми проектами в одном и том же институте на протяжении более двадцати лет), уделяется до сих пор настолько меньше

внимания? Каким образом получилось так, что Малевичу посвящается настолько больше выставок и публикаций, чем Матюшину?

Малевич создал множество картин, прочел множество лекций и написал множество текстов, он был хорошим организатором и горячо отстаивал свои идеи. Конфликтный и обладающий сильной харизмой, Малевич часто ездил в Москву, где принимал деятельное участие в работе всех прогрессивных художественных и дизайнерских учреждений. Он был членом ИНХУКа и РАХНа, читал лекции во ВХУТЕМАСе. Кроме того, в 1920-х годах Малевичу удалось выехать за границу, где он до возвращения смог завязать контакты, издал книгу и оставил более пятидесяти произведений. Эти работы вошли в состав постоянной экспозиции Стеделийк-музея в Амстердаме и Музея современного искусства в Нью-Йорке. Благодаря этому творчество Малевича оказалось причислено западными искусствоведами к канону современного искусства. Кроме того, начиная с конца 1960-х годов более или менее полное собрание текстов Малевича было постепенно издано на английском языке датским искусствоведом Трульсом Андерсеном.

Матюшину же не повезло. Он опубликовал столь незначительное число теоретических сочинений, что на фоне его плодовитого окружения выпущенные за двадцать лет (1913—1932) около десяти текстов не позволили ему войти в число активных участников художественного дискурса того времени. Нездоровый климат, царивший в стране, мешал организации художественных выставок значительного масштаба. После смерти Матюшина его работы разошлись по архивам, а некоторые были даже уничтожены. Архивные материалы до сих пор труднодоступны — в частности из-за того, что они распределены по разным фондам.

На протяжении своей жизни Матюшин оставался знаменитостью местного масштаба. Несмотря на то что в 1924 году он участвовал в Венецианской биеннале (в числе трехсот других советских художников), а в

1925 году — в Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже, художнику так никогда и не удалось при жизни добиться настоящего успеха у себя на родине. В действительности почти все художники-авангардисты, достаточно прославившиеся для того, чтобы удостоиться включения в канонические труды по истории искусства, покинули Россию уже к началу 1920-х годов, если не раньше (например, Марк Шагал, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Наум Габо, Василий Кандинский, Александра Экстер). Лекций, которые читал оставшийся в Ленинграде Матюшин, статей, которые он публиковал в газетах и журналах, оказалось недостаточно для того, чтобы привлечь к нему внимание широкой аудитории.

Педагогическая деятельность Матюшина была важнейщей составляющей работы всего ГИНХУКа. Художник разработал очень сложную программу, но хотя ученики-энтузиасты нашлись, их было немного. Результаты работы возглавляемого им Отдела органической культуры находили отражение в регулярно устраиваемых выставках, отчетах, лекциях и дискуссиях, но одно из обстоятельств, мешавшее распространению теории органической культуры, заключалось в сложности самой теории. Чтобы понять эту концепцию, одной лекции было мало. Таким образом, хотя сотрудники отдела и готовы были ознакомить с теорией органической культуры любого желающего, для этого требовалось значительное время, а заинтересовавшийся должен был проявить известное усердие.

С другой стороны, именно Матюшину удалось опубликовать свою теорию и сделать это вопреки тоталитарной советской идеологии. Ни одно из проведенных в ГИНХУКе исследований не вылилось в публикацию, если не считать нескольких статей. «Справочник» стал, таким образом, единственным вещественным доказательством деятельности института. Для Матюшина это издание, обнародование его идей, пусть и в неокончательном виде, очевидно, име-

ло огромное значение. Конечно, в адрес отрывочности текста «Справочника» и поспешности, с которой эту книгу готовили к печати, можно высказать ряд справедливых критических замечаний. Однако, не выйди он из печати, все усилия, продолжительные эксперименты, проведенные в лаборатории за работой ночи, обучение аспирантов, лекции и т.д. — все могло бы так и остаться неизвестным и незамеченным. Не будь этого зримого свидетельства, все результаты исследований, которые проводил Матюшин, могли бы навеки исчезнуть бесследно.

Однако это не объясняет, почему Матюшин не принимал участия в обсуждении проблем цвета, которое вели его современники. Что же было причиной? Во-первых, его теория цвета была издана лишь в 1932 году, в тот самый год, когда все художественные объединения были централизованы. Во-вторых, его релятивистское и индивидуалистическое мировоззрение шло вразрез с подходом социалистического реализма, одобрявшего лишь то искусство, которое было понятно и доступно каждому. Другим следствием политики соцреализма стало подавление инициативы формалистов, стремившихся найти универсальный язык, который стал бы средством межкультурной коммуникации, и параллельно разрабатывавших экспериментальные программы художественного образования. В-третьих, Матюшина цветное зрение занимало именно как вид восприятия, что было неприемлемо с точки зрения материализма. Матюшин не только не был настоящим ученым, но еще и интересовался явлениями, находившимися в опасной близости к вопросам разума и сознания.

Он интересовался синестезией или способностью к «меж-ощущениям», при которой ощущение одного типа вызывает ощущение другого типа. Его занимали вопросы подсознательного восприятия и едва уловимые различия ощущений. В эпоху советской диктатуры все подобные явления должны были быть измере-

ны и обоснованы в духе позитивистской науки; в противном случае они попадали в категорию «субъективного» и поэтому их исследование запрещалось. Большевикам был нужен понятный и насквозь материальный мир. Любимыми словами того времени были «массы» и «темпы». Учитывая стремление Сталина за несколько лет превратить Россию из отсталой аграрной страны в ведущую промышленную державу мира, становится понятно, почему столь сложные и едва уловимые явления как дополнительно окрашенные последовательные образы отнюдь не числились в списке актуальных и заслуживающих изучения. Следовательно, эти явления необходимо было представить таким образом, который бы показался приемлемым представителям советской цензуры.

Матюшин использовал различные стратегии. Он включил в издание «Справочника» критическое по тону предисловие, написанное его ассистенткой Марией Эндер, и содержащее извинения за необоснованность некоторых заявлений Матюшина. Эндер стремится убедить представителей цензуры в том, что в «Справочнике» изложена лишь малая часть масштабной теории, в которой первостепенное значение придается необходимости соответствовать последним требованиям идеологии, и в том числе — научности подхода. По словам Матюшина, он проводит свои исследования, поскольку они соответствуют практическим нуждам строителей социалистического общества. Он говорит лишь о физиологическом аспекте, рассматривает восприятие цвета как совокупность химических процессов, опираясь на результаты исследований в области биофизики. В тексте нет ни слова о связи между организмом и сознанием. В своих рассуждениях Матюшин ссылается лишь на корифеев советской науки. Каждый раз, заводя речь о чем-то, с трудом поддающемся объяснению в терминах материализма, Матюшин немедленно ссылается на того или иного признанного властями ученого.

Другим важным тактическим приемом было включение в «Справочник» самокритики. Чтобы «выжить» при советском режиме, Матюшин и его исследовательская группа должны были продемонстрировать полное понимание всех идеологических требований партии и свое стремление во что бы то ни стало привести свои дальнейшие исследования в соответствие с избранной партией политикой. Только бы этот текст прочитали. Но этого не произошло. Ни сам Матюшин, ни тот факт, что в Отделе органической культуры ленинградского ГИНХУКа проводились серьезные исследования в области цвета, в Большой Советской Энциклопедии не упоминаются.

Элиминативистский подход Матюшина к проблеме цвета потряс бы самые основания онтологической доктрины материалистов, обрати кто-нибудь внимание на его исследования в тот период. Однако при жизни Матюшина такого не случилось. Матюшин оказался «на обочине» и не участвовал в общем диалоге. С другой стороны, такое периферийное положение позволило ему продолжать свои исследования и при сталинском режиме.

ЗРИТЕЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Во что же складываются идеи Матюшина о цвете? В философскую систему, теорию цвета или, возможно, в космологическую теорию, теорию создания вселенной?

Матюшин стремился сформулировать концепцию познания мира через призму цвета. Поэтому формулировка «*теория* цвета» кажется слишком узкой; возможно, более удачным определением было бы определение «*философия* цвета». Однако любая философская система должна быть ясно изложена, а различные элементы такой системы должны быть логич-

ным образом объединены; необходима также веская аргументация. Ничего этого у Матюшина нет. Матюшин не излагает свои мысли в систематическом виде. Их можно, скорее, вычленить из достаточно отрывочных текстов, из описаний экспериментов по исследованию цвета и из отчетов, составлявшихся для органов власти. Но это отсутствие целостности отнюдь не обесценивает идей Матюшина. Наоборот, оно лишь подчеркивает сложность, многогранную и многоуровневую природу предмета его исследований — визуальной культуры. Матюшин стоял на позиции художника-музыканта, поглощенного идеей создания произведения искусства. И «Справочник» стал одним из важных элементов этого произведения. Исходя из вышесказанного, я предлагаю считать теорию цвета Матюшина выражением его мировоззрения, *Weltanschauung*.

Я изучила таблицы, картины и тексты, созданные Гуро, Матюшиным и их последователями. Я прочла опубликованные и неопубликованные тексты Матюшина и выявила в них как общие идеи, так и определенные различия. Проанализировав эти зачастую не связанные между собой отрывки, я сделала попытку обобщить все выводы, полученные при исследовании как словесного, так и живописного материала. Следующим этапом стал анализ всех собранных данных, учитывающий культурный фон, позиции естественных наук, другие теории цвета и идеологию.

В результате своих исследований я пришла к выводу, что Матюшин в своем мировоззрении наделял глаза, а точнее — процессы восприятия вообще, целым набором функций. Это позволило мне определить позицию Матюшина, исходя из категорий цвета и зрения. Или — отталкиваясь от понятий цвета и зрения. Мировоззрение Матюшина, центральным элементом которого был цвет, может быть выражено непосредственно цветами. Однако не любыми цветами, а в основном *последовательными образами*, т.е. образами, уже прошедшими через процесс человеческого вос-

приятия, явившимися следствием соприкосновения человека с миром и знаком присутствия «человеческого фактора», — что мы и видим в Тетрадях I—III «Цветовых таблиц» в «Справочнике».

Безусловно, неверно было бы утверждать, что до Матюшина и его «Справочника» никто и никогда не рассматривал явление последовательных образов как основополагающее. Не меньшее значение этому явлению уделяли Гете (1810), Шеврель (1839) и Руд (1879), каждый из которых писал о цвете в доступной для любого художника форме. Несмотря на то что сочинения ни одного из трех вышеперечисленных наиболее значительных теоретиков цвета XIX века не были переведены на русский язык (не считая отрывков из текстов о цвете Гете), Матюшин и его ученики, будучи практикующими художниками, были знакомы с этими явлениями не понаслышке.

Уделяя основное внимание зрительным иллюзиям, Матюшин придавал особое значение онтологическому статусу восприятия цвета. Существуют ли цвета вне зависимости от того, видит их кто-нибудь или нет? Прилагаем ли мы сознательные усилия для того, чтобы увидеть цвета? Где в пространстве расположены цвета? Иными словами: где в действительности в пространстве находятся цвета, и даже — где существует сама реальность? Для Матюшина цветное зрение было и методом, и предметом исследования. Но нам не следует занимать позицию сторонних наблюдателей. Остаться на поверхности мировоззрения Матюшина было бы неправильно — надо попытаться взглянуть на него изнутри. Наше непосредственное участие необходимо постольку, поскольку для понимания созданных Матюшиным цветовых таблиц их надо увидеть.

Художник модернизма

Каждый художник-модернист — своего рода эксперт в вопросах видимого, и Матюшин не был исключением. Для него центром вселенной были именно

глаза, и он считал их инструментом, позволяющим составить первичное представление о мире.

Как писала Джоанна Дракер, художников-модернистов волновали такие проблемы, как взаимодействие пространства и изображения, онтология предмета и выражение субъективного[1]. В моем понимании идей Матюшина все эти три параметра совпадают с проблематикой цветного зрения как явления, имеющего место между объектом и субъектом. В своем эссе о кубизме Матюшин пишет следующее: «Чувство пространства или интуиция пространства есть самая основная сила ума»[2]. Мне представляется, что за идеями о цвете Ларионова, Розановой, Клее, Иттена и др. стоит целостное мировоззрение. Следовательно, сопоставляя теории цвета, которых в период высокого модернизма разработано множество, не следует ограничиваться поверхностным сравнением.

В отличие от двух наиболее почитаемых своих современников, Кандинского и Малевича, Матюшин не был хорошим рассказчиком. Он, скорее, указывал верный путь при помощи конкретных наглядных примеров. Если Кандинский и Малевич использовали подход, который я назвала литературоведческим, и прибегали к аллегориям, символам и метафорам, Матюшин избрал подход визуальный. Таким образом, между Матюшиным, с одной стороны, и Кандинским с Малевичем — с другой существует огромная разница.

На мой взгляд, такой литературоведческий подход не позволяет понять суть того, что в действительности было важно для художников-модернистов вообще и для Матюшина в частности. Если бы я изучала теорию цвета Матюшина с позиций литературоведческого подхода, наиболее интересные аспекты его работы остались бы незамеченными: Матюшин — художник

---

[1] Drucker, 1994, c. 3—6.

[2] Матюшин, 1913, с. 31.

и музыкант в одном лице — интересовался вопросами восприятия цветов и, на фоне царившей в стране идеологии тоталитарного материализма, облекал свое увлечение в научную форму.

Более продуктивным оказался подход, основанный на категории визуальности. Этот подход позволил мне проанализировать идеи Матюшина в современном ему контексте и рассмотреть его как художника, старавшегося «выжить» на протяжении 1920-х и в начале 1930-х годов в Советском Союзе, где складывалась научная модель общества — научный марксизм-ленинизм-сталинизм — со всеми вытекающими отсюда последствиями для всего общества. Будь Матюшин приверженцем мистического оккультизма, он превратился бы в «инородное тело», чуждое главенствующим тенденциям в обществе. Но мне, однако, кажется, что этого не произошло. Несмотря на то что Матюшин действительно принадлежал к меньшинству, как, впрочем, и все модернисты и авангардисты, он представляется мне активным членом общества, охваченного стремительными и бурными изменениями. Однако если мы хотим рассматривать идеи Матюшина о цветном зрении как целостное мировоззрение, необходима большая точность.

«Роли» цветного зрения

В мире Матюшина цветному зрению отводится не одна роль. Зрение повышает восприимчивость остальных органов чувств и тем самым служит средством связи между всеми сенсорными процессами. Цветное зрение объединяет и связывает человека с окружающим миром, объединяет вибрации зрительных процессов и «соответствующие» им вибрации в небе. Нервные колебания в мозгу связаны с космическими колебаниями, словно мозг постепенно расширяется, чтобы в конечном итоге объять всю вселенную. Твор-

ческое зрение может быть расширено, чтобы охватить все виды движения и динамических изменений, существующие во вселенной, сделав связи между микро- и макрокосмом видимыми. Таким образом, цветное зрение, согласно Матюшину, соединяет индивидуума с окружающим его миром и образует, в монистическом понимании, *связующее* между слоями одного мира, которые, однако, не обладающим навыками «расширенного смотрения» кажутся другими мирами. Навыки «расширенного смотрения» позволяют видеть и за пределами «Майи», т.е. воспринимать настоящий мир «четвертого измерения».

Цветное зрение должно также соединять воспринимающего субъекта с воспринимаемыми объектами; оно играет роль связки между материальным миром пигментов и нематериальным миром зрения. В искусстве оно обеспечивает связь между картиной, или окрашенной поверхностью, и зрителем. А с точки зрения цвета вообще такой связью стал изобретенный Матюшиным промежуточный цвет, призванный уравновешивать и соединять цвета, которые иначе не сочетались бы друг с другом.

Итак, в мире Матюшина цветному зрению отводятся несколько сходных по своей сути ролей, которые совокупно позволяют разрешить проблему положения человека во вселенной. Одна из способностей, которые приобретает воспринимающий субъект, овладев «расширенным смотрением», расширенным до пределов неограниченного сознания, заключается в способности объединять все виды восприятия. «Пространственный реализм» Матюшина следует понимать одновременно и как такой альтернативный мир в онтологическом смысле, и как собственную живописную школу художника. Эти идеи, которые, несомненно, являются частью вклада Матюшина в искусство модернизма, не были опубликованы на родине художника при его жизни.

Перцепционный гештальт

Для понимания теории цвета Матюшина основополагающие понятия — это целостность, полнота и единство. В основе всего лежит органическая природа, способом ее организации является искусство — «органическая культура».

Мировоззрение Матюшина, выраженное в концепции органической культуры, привело к появлению «пространственного реализма» и фундаментальным образом определило теорию цвета художника. Эта теория разрабатывалась на основе исследований природы, проходивших на открытом воздухе, и лабораторных экспериментов, которые Матюшин с учениками проводили в помещении. Понятие единства является неотъемлемой частью его мировоззрения и отражено во всех сочинениях и картинах Матюшина, в его лабораторных исследованиях, в его теории цвета — как в тексте, так и в иллюстрирующих его цветовых таблицах. Вместе с Еленой Гуро Матюшин начал разрабатывать теоретический проект по изучению пространства и гештальта, который привел их к исследованию проблемы четвертого измерения. И все эти вопросы нашли отражение в тексте «Справочника». В статье, написанной в 1912—1913 годах, Гуро и Матюшин обращают особое внимание на возможность использования зрения в качестве канала для установления, посредством природы, контакта между земным и космическим измерениями.

Цветное зрение стало общим фактором, объединившим все эксперименты, результаты которых привели к написанию «Справочника». Конкретные *сочетания* цветов, проиллюстрированные в 30 таблицах, следует воспринимать с точки зрения их *взаимосвязи*, а не в качестве изолированных друг от друга и произвольно объединенных цветов. Матюшина, однако, интересовала не просто автоматическая адаптация к внешним изменениям освещения или при переходе

дня в вечер (сдвиг Пуркинье). Он изучал сам процесс изменения, происходящего непосредственно во время восприятия образа — образа, который сам совсем необязательно должен был изменяться.

Результаты исследований Лаборатории цвета ГИНХУКовского Отдела органической культуры позволили понять многие особенности чувственного восприятия. Заметно ли это в картинах, которые создавали художники-исследователи? Безусловно. Достаточно посмотреть на картину «Утро великана» (1910). В настоящий момент она находится в собрании Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге. Это одно из самых больших полотен, когда-либо созданных Еленой Гуро, и размер этого произведения (70 x 83 см) указывает на значение, которое художница ему придавала. Когда зимой 1993/94 года я изучала картину и ее тысячи цветов, она не была выставлена в экспозиции, а находилась в запасниках. Эта картина позволяет нам перейти к Эндерам и второму поколению учеников Матюшина.

Вдохновляемые Гуро, члены Отдела органической культуры хотели учиться у природы. Так же как в некоторых восточных боевых искусствах люди имитируют движения животных, члены группы Матюшина стремились овладеть зрительными способностями различных животных, тем самым обострив свое зрение. Члены органической группы рассуждали о цветовых явлениях, которым свойственны поразительная хрупкость и непостоянство, и эти рассуждения свидетельствуют о высоком уровне знаний членов группы и о сложности выбранного ими подхода к проблеме цвета и способности человека воспринимать цвет. Они даже разработали программу тренировки, которая позволила бы каждому раскрепостить свои природные возможности восприятия. Зрительные способности, которыми они стремились овладеть, должны были открыть доступ к абсолютно новому типу пространственной действительности. Эта онто-

логическая действительность еще не открывалась никому; новое же поколение художников отобразит ее на холстах, чтобы и мы смогли ее увидеть. Матюшин и его соратники верили в то, что приобретенные способности станут для последующих поколений врожденными. Вера в подобную возможность роднила их с символистами, активно развивавшими свои идеи до революции, и большевиками, пришедшими к власти после нее.

Научный метод: индукция и аналогия

И в Мастерской пространственного реализма в Свомасе, и в Отделе органической культуры в ГИНХУКе Матюшин стремился облечь свои взгляды в научную форму — как того требовала официальная доктрина. Однако Матюшин интересовался наукой не только в силу идеологических предписаний. Переход от спекулятивной философии к увлечению экспериментальной наукой имел место во всем интеллектуальном мире, в том числе и за пределами России. Как верно отметил в своей книге *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the XIX century* («Техника наблюдателя: о зрении и модернизме в XIX веке», 1990) Джонатан Крэри, эта тенденция охватила в XIX веке всю Европу. В этой работе зрение рассматривается как объект внимания различных наук, и в том числе психологии и искусствоведения.

Подобно художникам-постимпрессионистам, Матюшин стремился обогатить свои знания о цвете научными фактами. Он не проявил явного интереса к семиотике или семантике. Его не привлекали рассуждения о символизме цветов, сопоставления цветов с чувствами и эмоциями, хотя в существование такой связи и верили многие художники и философы (Гете, Кандинский, Мондриан). Матюшина интересовали цвета, отраженные от окружающих нас предметов. Его интересовали цвета, которые мы видим, процессы

зрительного восприятия. Он тщательно изучал факторы, влияющие на эти процессы, и изучал возможности манипулирования ими. Результаты своих наблюдений Матюшин излагал в той форме, которой требовало его время, а именно в естественно-научном ключе. А для этого ему необходимо было определить, какие мозговые процессы контролируют цветное зрение. Матюшин не ограничивал себя рамками какой-либо одной естественно-научной дисциплины, он использовал данные биологии, неврологии, зоологии, экспериментальной психологии, физики, физиологии и химии. Однако, хотя Матюшин и разрабатывал свою теорию цвета, он не ставил перед собой задачи систематизации различных цветов и объединения их в логичную систему и не интересовался методами количественного измерения цветов, применяемыми в точных науках. Для этого у него не было ни специального оборудования, ни соответствующего образования, ни интереса.

ГИНХУКовские эксперименты Матюшина описаны, за редким исключением, недостаточно подробно, что отражено в соответствующей главе данной работы. Это отсутствие пояснений, описания стандартных условий проводившихся наблюдений, информации о способностях и ограничениях наблюдателя, безусловно, вызывает сомнения в ценности проведенной Матюшиным работы. Следует ли ее вообще воспринимать всерьез? Однако при выбранном мной подходе этот вопрос не является релевантным. Матюшина наука интересовала постольку, поскольку он мог использовать ее как материал, который его фантазия превращала в новые зрительные образы. Он возвел свой индуктивный метод, основанный на эмпирических наблюдениях, проведенных со всего лишь несколькими испытуемыми, в ранг закона природы. Полученные результаты он излагал либо визуальным языком посредством картин и научных схем, либо словами при помощи аналогий. Методом аналогий пользовались и ОБЭРИУты, также стремившиеся

отыскать универсальный язык, который позволил бы осуществлять коммуникацию между разными видами искусства и представителями разных народов, и даже между животными и людьми. Матюшин стремился не к тому, чтобы быть максимально научным, а к тому, чтобы показать, каким будет зрение нового человека.

Официальная цель лабораторных исследований, проводимых в Отделе органической культуры, заключалась в том, чтобы описать характеристики различных окрашенных форм, объемов и пространства так, чтобы эту информацию можно было использовать в архитектуре и оформлении. При этом конечной задачей было обеспечение соответствия выведенных законов цвета законам общества. Абсурдность этой задачи позволяет судить об абсурдности того времени, когда Матюшин разрабатывал свою теорию.

ЦВЕТ В ИСКУССТВЕ, ОФОРМЛЕНИИ И АРХИТЕКТУРЕ

Русский авангард, как правило, ассоциируется со стремлением к современности и с индустриализмом, отказом от старых традиций. Однако вместо того, чтобы безапелляционно говорить о разрыве и изменении, мне бы хотелось предположить наличие определенной преемственности.

Как и Гуро, Матюшин был художником, ремесленником и теоретиком, и его идеи восходят к реформаторским движениям XIX века. Английское «Движение искусств и ремесел», возглавляемое Рёскиным и Моррисом, возникло как протест против брутальности индустриализма. Оно нашло отклик и в России — в виде творческих объединений художников в Талашкине и Абрамцеве. На волне этих движений появился интерес к цвету, унаследованный художниками и дизайнерами модернизма. Когда в первой четверти XX века большое значение приобрели основы живописи, идеи о цвете буквально «витали в воздухе». Цвет стал одним

из центральных факторов, особенно в классической модернистской живописи, поскольку основное внимание художники того времени уделяли проблемам композиции. Если внимательно посмотреть на произведения французских кубистов Жоржа Брака и Пабло Пикассо и на картины русских кубофутуристов (Ольги Розановой, Аристарха Лентулова, Натальи Гончаровой), становится очевидно, что основное различие между ними заключается в том, что русские художники очень серьезно относились к цвету. Именно из этого пристрастия сформировался язык беспредметного искусства.

В России именно модернисты в первую очередь заинтересовались формальными аспектами дизайна и архитектуры. Именно внимание художников-беспредметников к формальным аспектам цвета объясняет то, что их стали привлекать в качестве консультантов во вновь образованные институты архитектуры и дизайна. Создавая объект, лишенный украшений и состоящий из простейших форм, окрашенных в простейшие цвета, важно было вернуться к основам формообразования.

Ленинградский ГИНХУК, в котором работал Матюшин, был одним из многих созданных после революции институтов, придерживавшихся принципа взаимодействия науки, искусства и практики. Аналогичными московскими учреждениями были ВХУТЕМАС, ИНХУК и РАХН/ГАХН, функционировавшие на протяжении 1920-х годов и расформированные в начале 1930-х. Москва была центром конструктивизма, но там работали не только Александр Родченко, Александра Экстер, Александр Веснин и Любовь Попова, но и экспрессионист Василий Кандинский. Все они интересовались вопросами цвета.

У вышеперечисленных российских институтов было много общего с немецким Баухаузом; между немецким и русскими институтами происходил и определенный обмен идеями. Как и конструктивисты, и

представители Баухауза, Матюшин хотел перестроить старое общество, основание которого прогнило, а украшения оставались лишь поверхностными. Следовало изменить вид общества в целом, начиная с предметов быта — чайников и обоев, — и заканчивая строительством новых зданий, промышленных городов и дворцов для пролетариата. При этом, по мнению Матюшина, пользоваться достижениями культуры должны все без исключения. Не менее важно было оформить жизнь в новом обществе функционально и в то же время красиво. В иерархии видов искусства архитектура заняла главенствующее положение.

Как и конструктивисты А. Родченко, Л. Попова и В. Степанова, преподававшие в московском ВХУТЕМАСе, Матюшин использовал метод работы в «лабораториях». Однако принципы лабораторной работы мастеров не совпадали. Если конструктивисты считали основным источником ощущений, который поможет наладить связь с обществом, *руки*, Матюшин и его органическая группа придавали основное значение *глазам*. Если конструктивистов больше всего интересовали конкретные предметы и практическое их применение, Матюшин изучал восприятие окрашенных предметов. Хотя и конструктивисты, и члены органической группы разрабатывали модели для промышленного производства, конструктивисты (за исключением вышеуказанных) не придавали особого значения цвету, считая его в большей степени роскошью. Зачастую цвет вещи, созданной конструктивистами, был цветом материала, из которого она сделана. В отношениях между предметом и воспринимающим субъектом для них главным была максимальная полезность. Для Матюшина оформление, наоборот, *начиналось* с цвета. Важной составляющей цветового ощущения Матюшин считал и осязание. В настоящем исследовании я ограничиваюсь рассмотрением *осязания действительности* как одной из составляющих «расширенного смотрения», не зат-

рагивая вопросов характера поверхности выпускаемых предметов, т.е. «фактуры», получаемой в результате сознательной обработки материала. Тем не менее необходимо отметить, что Матюшин обращался и к вопросам «фактуры» — но не в «Справочнике».

Активисты Баухауза и группы «Де Стайл» стремились разными способами постичь и материальную, и нематериальную природу цвета. Но понять нематериальную сторону цвета художникам, постоянно работающим с краской, было совсем непросто. Кроме того, многие ученые открыто склонялись к мистицизму, — в ту пору границы этого явления выглядели не так, как они выглядят сейчас, — а некоторые, используя различные прикрытия, интересовались и «четвертым измерением», тоже лишь отчасти проходящим тогда по разряду «мистики». И для Матюшина — художника и теоретика, стремящегося к «научности» своей теории, — это тоже было очень существенно. Его художественные исследования во многом отражают различного рода трудности, с которыми ему приходилось сталкиваться, — проблемы, возникавшие и перед многими его современниками. Чтобы выполнить намеченное, Матюшину было необходимо пренебречь принятыми границами научных и понятийных дисциплин. Он работал самостоятельно, не руководствуясь необходимостью получения признания со стороны академических кругов какого-либо университета. Это позволило ему объединить свои дореволюционные интересы в области духовного с утвердившейся после революции идеологией материализма.

Направление, в котором работала группа Матюшина, отличалось от того, в котором двигался русский авангард и которое традиционно ассоциируется с рациональностью машины. Матюшин избрал другой путь, четко обозначенный в названии его Отдела органической культуры. Техника его интересовала, но исключительно как средство наблюдения за поведением человека, позволяющего развить его врожденные спо-

собности, которые, по мнению Матюшина, используются не в полном объеме. Это не означает, что он отвергал индустриализацию. Напротив, одну из задач своего исследования цвета он видел в получении результатов, которые окажутся полезными для промышленности. Его эволюционистское мировоззрение совпадало с марксистско-ленинской идеей о «неизбежной эволюции», что частично оправдывало исповедуемые Матюшиным взгляды, хотя по своему содержанию они принципиально отличались от государственной идеологии. Тем не менее Матюшин был человеком своего времени и стремился участвовать в жизни общества. В своей автобиографии, которая должна была быть издана в 1930-х годах (но до сих пор существует лишь в виде рукописи), он писал: «Художник может и должен участвовать в этом строительстве жизни»[3]. И Матюшин сам хотел принимать участие в процессе построения нового общества и считал «Справочник» своим личным вкладом в этот процесс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В духе эпохи Просвещения Матюшин верил в существование в природе скрытых структур и, подобно немецким романтикам, полагал, что воспринимающий субъект способен уловить эту тайную систему. В качестве средств развития врожденных способностей следовало воспользоваться методами йоги, медитации и наблюдения природы.

Для Матюшина природа была одновременно и кладовой, и источником. Природа «говорит», но столь невнятно, что лишь немногие обладают способностью слышать ее. Матюшин, однако, не имел в виду, как проповедники оккультизма, немногих избранных. Он верил в то, что услышать природу может любой, сто-

---

[3] Матюшин, 1933—34, глава «Академия художеств».

ит лишь развить в себе способность воспринимать ее шепот: звуки животных, птиц, ощущения от ходьбы босиком по мокрому мху, изменение ритма тела при движении по пересеченной местности или изменение цветов в течение дня или при переходе от лета к зиме.

При анализе идей Матюшина классическая дихотомия «идеализм-материализм» теряет свою актуальность. Матюшин считал, что мир существует в наших ощущениях. Его мир состоит из скрытого эмпирического знания — потенциала, доступного всем желающим. Как материалисты (но и как теософы), Матюшин был монистом. Он верил, что все есть материя, которая пребывает в постоянном движении, но осуществляющемся с различной скоростью: скорость камня меньше скорости растения, а стремительно вибрирующие последовательные образы витают вокруг кажущихся статичными, но в действительности просто медленнее движущихся форм.

Матюшин считал, что в первую очередь необходимо изменить существующие в сознании художников образы, и тогда художники смогут донести новое видение до остальных с помощью своих картин. По моему убеждению, такие идеи шли вразрез с идеологией диалектического материализма. Одну из основ философии марксизма составляла вера в то, что прежде всего следует изменить общество, и только после этого изменятся его члены, причем коллективно. И произойдет это автоматически, поскольку люди просто отразят изменения в окружающей среде.

В 1900 году Матюшин посетил Всемирную выставку в Париже, где увидел освещенный тысячами ламп Дворец электричества, «круговые картины», изображающие пейзаж в полном круге зрения, и движущуюся панораму Великого Сибирского Пути (ныне Транссибирская магистраль), соединившего Дальний Восток России с Западной Европой. В 1911 году Матюшин и Гуро прочитали «Творческую эволюцию» Анри Бергсона и начали совместно работать над тек-

стом, посвященном способам *настраивания* человеческого глаза на динамические колебания в природе. Уже к 1916—1920 годам «расширенное зрение» стало неотъемлемой частью мировоззрения группы «органической культуры». Лабораторные исследования в области расширенного зрения проводились с 1918 года в Свомасе, продолжались в 1923—1926 годах в ГИНХУКе, а затем в ГИИИ и Русском музее — до самой смерти Матюшина в 1934 году.

Человеком, который возбудил в Матюшине стремление одушевить неодушевленное, который сделал мертвый, неорганический город органическим и живым, была Елена Гуро. Никто до той поры не видел этой онтологической реальности, и новый суперхудожник должен был отразить ее в своих полотнах, чтобы мы, простые смертные, смогли ее увидеть. Новые, обретенные благодаря тренировке способности должны привести к формированию Нового Советского Человека, Исключительного Человека.

Матюшин умер в возрасте шестидесяти восьми лет, спустя два года после издания «Справочника». Он был похоронен в селе Мартышкино, неподалеку от побережья Финского залива. Его друг Николай Тырса (1887—1942) присутствовал на похоронах и после записал в своем дневнике: «Между двумя лучами солнца несколько капель дождя освежило наши головы, и весь пейзаж пронзила яркая радуга — то колористическое начало, которому Матюшин посвятил всю свою жизнь»[4].

---

[4] Из архива семьи Тырса. Цитируется по письму к автору от 25 января 1997 г. от дочерей Николая Тырсы. Автор благодарит Марию Николаевну и Анну Николаевну Тырса за предоставленную информацию.

11. ЭПИЛОГ

Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры.
В. Маяковский, 1918[1]

После того как Ленин переместил центр власти из Петербурга (тогда Петрограда) в более защищенный Московский Кремль, прежняя столица в политическом смысле оказалась на задворках. Однако во всем, что касалось искусства, город сохранил свою ярко выраженную индивидуальность и продолжает сохранять ее и сегодня. После смерти Ленина в 1924 году город в честь вождя был переименован в Ленинград.

В городе белых ночей, продолжающихся с мая по июль и обусловленных расположением Петербурга в северных широтах, много зданий синевато-зеленой окраски — например, Зимний дворец и Смольный собор, стоящие на берегах протекающей через весь город реки Невы, кажется, парят между небом и водой. Синеватая окраска зданий является скорее следствием приверженности модной в эпоху барокко XVIII века цветовой гамме, чем результатом сознательного применения физиологических законов. Матюшин хотел, чтобы на место царицы-моды пришел осознанный выбор художника. Он стремился на основе черпаемых нами из природы цветовых впечатлений создать такие сочетания, которые давали бы «макси-

---

[1] «Приказ по армии искусства». — «Искусство коммуны», № 1, 1918, с. 1.

мальную выразительность данного цвета», даже если отдельные красители в таких сочетаниях сами по себе особой цветностью не обладают. Соседние цвета должны были сохранять интенсивность; и наоборот — помещенные рядом интенсивные цвета не должны были потерять это свойство. Обучая своих студентов методам использования цвета, Матюшин вывозил их за город для наблюдения взаимодействия форм домов, деревьев, холмов и озер с окружающими их полями, облаками и небом. И действительно, проявлять свою интенсивность насыщенным цветам позволяет не яркое освещение, а мягкий, несколько приглушенный свет северного полушария. Долгие рассветы и закаты — оптимальное время для наблюдения за поведением цветов.

Члены группы Органической культуры, ядро которой составляли Гуро, Матюшин и Эндеры, прилагали все усилия, чтобы внести свой вклад в культурное наследие родного города. Несмотря на то что многие замыслы первых авангардистов так никогда и не были реализованы, следует помнить, что ими была выполнена серьезнейшая исследовательская программа.

Идеи, формировавшие мировоззрение Матюшина, вполне могут претендовать на то, чтобы мы рассматривали их как новую отдельную систему цветного зрения, которую следовало применять в архитектурной практике. Матюшин смотрел на мир как художник-музыкант, лелеявший мечту о создании великого синтетического произведения искусства. «Справочник» стал важным шагом на пути к поставленной цели. Сочетая разные источники чувственного восприятия и органически объединяя все чувственные ощущения в одно, Матюшин стремился достигнуть целостности человека и космоса, природы и культуры, глаза и мозга, — нового органического целого. Но поскольку единственным официально разрешенным направлением в искусстве стал социалистический реализм, а цвет сохранил за собой лишь символические функции

(красные флаги и т.п.), о методе Матюшина перестали говорить открыто. Матюшин хотел при помощи цвета — своего рода моста и универсального языка — описать «новый неожиданный организм»[2] как высшую действительность, которую можно увидеть лишь натренированным глазом.

К сожалению, Матюшину не удалось этого сделать. Или все-таки удалось? Какая судьба постигла «Справочник» после смерти Матюшина? Неужели о работе, проведенной его группой, совершенно забыли? А как же ученики Матюшина, столь многое от него взявшие, — чем занимались они после его смерти в 1934 году? Те, с кем Матюшин вместе работал на протяжении долгих лет и на кого он и его мировоззрение оказали столь сильное влияние, — продолжили ли они исследования вопросов цвета или оставили их из-за неблагоприятной обстановки в стране?

Дольше других после смерти Матюшина проблематикой и теорией цвета занимались четверо из его учеников: Мария и Борис Эндеры, Валида Делакроа и Елена Хмелевская.

Мария Эндер

Мария Эндер (Петербург, 1897 — Ленинград, 1942) возглавляла Лабораторию цвета в ГИНХУКе, ГИИИ и Русском музее; она же написала предисловие к «Справочнику». Она была первым помощником, «правой рукой» Матюшина и до самой смерти художника сохраняла с ним близкие отношения. Именно Марии Эндер Матюшин диктовал свою автобиографию, написанную им перед самой смертью (в библиографии — Матюшин, 1933—34). Мария Эндер продолжала заниматься цветоведением и после смерти Матюшина. Предположительно, она даже написала посвященную вопросам цвета диссертацию, однако

---

[2] Матюшин, 1976а, с. 187.

документального подтверждения этим сведениям найти не удалось.

Мария Эндер специализировалась на изучении процессов восприятия в контексте искусства. В 1927 году, когда ГИНХУК перешел в ведение ГИИИ, она возглавила там Лабораторию цвета и формы изобразительного искусства, где и продолжила свои исследования. Именно ей приходилось искать ответы на вопросы и требования со стороны промышленности. Поскольку во главу угла ставилась практическая польза искусства для производства, Эндер учредила Лабораторию цвета научно-исследовательского кабинета современной архитектуры в Ленинградском институте гражданских инженеров, ЛИСИ. Она читала лекции в ГИИИ и Русском музее и подготовила к публикации ряд статей: «Цвет и цветовое сочетание», «Пространство и форма», «Культура статического и динамического цвета» и др. Эти статьи должны были войти в сборник, издание которого планировал, но до сих пор не осуществил Русский музей. Возможно, эти статьи также являлись частями ее диссертации.

В конце 1920-х — начале 1930-х Эндер работала в Институте мозга над проблемой восприятия цвета и формы. С 1929 года — консультантом по вопросам цветового оформления железнодорожных станций, Домов культуры и других сооружений Ленинграда. В том же году она стала ассистентом в Живописной секции Академии художеств, где вела семинары по теории цвета. В 1932 году, в период реорганизации академии, ее уволили. Мария Эндер умерла во время блокады Ленинграда.

Борис Эндер

Борис Эндер (Петербург, 1893 — Москва, 1960) переехал в Москву в 1926 году и в работе над «Справочником» непосредственно не участвовал, хотя был в составе группы испытуемых во время проведения

большей части экспериментов. Малевич очень хотел, чтобы владеющий иностранными языками Борис Эндер поехал с ним в Германию в 1927 году, но не смог добиться выдачи ему визы.

В Москве Эндер работал в «Малярстрое», предприятии по производству строительных и малярных работ. Вместе с Гиннерком Шепером, учившимся у Кандинского в период его преподавания в Баухаусе в Дессау, Эндер создал ряд проектов по цветовому оформлению интерьеров. Позже, однако, Шепер был вынужден вернуться в Германию из-за ужесточения политического режима в Советском Союзе.

Среди проектов Бориса Эндера — интерьеры Третьяковской галереи в Москве, Советского павильона для Всемирной выставки в Париже 1937 года (архитектором павильона был Борис Иофан) и для Нью-Йоркской Всемирной ярмарки 1939—1940 годов. Казалось бы, участие в таких международных выставках должно было принести Борису Эндеру новые престижные заказы, финансовый успех и профессиональное признание. В действительности все было, однако, совсем не так. Ему не дали осуществить свои проекты в России и не позволили сделать этого за границей. 13 апреля 1937 года он написал в своем дневнике: «Кажется, я смирился с тем, что я не еду в Париж. И завтра начинаю новый кусок жизни».

Валида Делакроа-Несмелова

Валида Делакроа-Несмелова (Лиепая, 1899 — Ленинград, 1972) прекратила заниматься живописью в начале 1930-х годов, чтобы полностью посвятить себя исследованиям цвета. С 1938 года она работала в Лаборатории зрительного восприятия (сокращенно — Лаборатория цвета) в Научно-исследовательском институте живописи, скульптуры и архитектуры Академии художеств под руководством психолога Б.Н. Компанейского. В том же году Лаборатория цвета получи-

ла от Совета строительства Дворца Советов в Москве задание изучить и проанализировать ряд значительных произведений искусства разных эпох (Сковородский монастырь в Новгороде, мозаики Равенны и др.). Задача Лаборатории цвета состояла в формулировании метода цветового оформления, который можно было использовать для целей монументальной архитектуры вообще и Дворца Советов в частности. Самой важной особенностью Дворца Советов были его огромные размеры. Ему надлежало внушительно выглядеть издалека и быть заметным из любой точки Москвы. Масштабность и размах этого здания должны были символизировать неограниченную власть и демонстрировать ее всему миру. Средств на строительство не жалели. Высота Дворца Советов с учетом стометровой статуи Ленина, для которой ему предстояло служить своего рода постаментом, должна была достигать 415 метров. Внутри и снаружи здание планировалось оформить монументальными живописными и мозаичными панно, фресками и орнаментами. Финансовый аспект значения не имел, главное было богато украсить фасады. Сооружения, возводимые в Москве, «третьем Риме», должны были поражать своим величием и рождать мысли о Римской империи.

Однако Дворец Советов, который мог бы стать главным памятником сталинской архитектуры, так и не был возведен. Работа Лаборатории цвета была приостановлена на время Второй мировой войны. Б.Н. Компанейский, возглавлявший проект по цветовому оформлению этого здания, пропал без вести во время войны. Поскольку никаких сведений о его смерти нет, очень велика вероятность того, что он был репрессирован. Летом 1960 года на месте, отведенном под Дворец Советов, был устроен открытый бассейн «Москва», работавший, благодаря системе подогрева воды, круглый год. В 1997 году, в год 850-летия Москвы, на его месте вновь был открыт храм Христа Спасителя, разрушенный в 1930-х годах с целью расчистить место для Дворца Советов.

Елена Хмелевская

Елена Хмелевская (Петербург, 1899—1992) в 1930-е годы работала в отделе научных исследований, на факультете живописи и рисунка в ЛИСИ, а также в Главном конструкторском бюро Ленинграда — Главленинградстрое, где продолжала развивать теорию цвета, сформулированную Матюшиным. Как и Валида Делакроа, она много писала о цвете, причем основная часть ее текстов до сих пор остается неопубликованной. Во время войны проблемами цвета никто не занимался, но после ее окончания появилась острая потребность в активном строительстве. Тогда знания Хмелевской оказались востребованными, и она приняла активное участие в поиске цветового решения для новых зданий Ленинграда.

Начиная с 1948 года здания главной улицы Ленинграда/Петербурга — Невского проспекта — были последовательно перекрашены в соответствии с цветовой схемой, составленной Хмелевской. Повторная покраска производилась каждые семь-восемь лет, чтобы главная магистраль бывшей столицы не теряла своей яркости. В 1970-х годах был осуществлен переход на новую схему — «Невский проспект II», составленную Генриеттой Блиновой, ученицей Хмелевской.

В соавторстве с Б.Д. Аменицким Хмелевская написала две работы: «Внутренняя окраска зданий» (опубликована в 1947 году) и «Наружная окраска зданий» (вышла в свет в 1953 году). С 1960 по 1964 год она читала курс теории цвета на факультете архитектуры в Академии художеств в Ленинграде. В «Руководстве по цвету для архитекторов, строителей и студентов», изданном в Ленинграде в 1967 году, Хмелевская привела образцы 420 цветов и сопроводила их поясняющими текстами о методах получения и использования этих цветов, а также введением в теорию цвета. С тех пор сведения «Руководства» использовались на практике — в оформлении жилых и промышленных зданий Ленинграда. Этот справочник никогда не посту-

пал в продажу — все 1500 экземпляров были распределены между специалистами, активно работающими в сфере цветового оформления зданий. В библиографии этого пособия нет ссылок на Матюшина, однако его идеи без труда прослеживаются в тексте. Влияние Матюшина также очевидно и в многочисленных живописных работах Хмелевской (в основном акварели на папиросной бумаге). В 1990 году, впервые с 1930 года, состоялась выставка работ Хмелевской.

Новая жизнь модернизма

Начиная с 1932 года, когда был напечатан текст «Справочника», для представителей модернизма ситуация становилась все более и более сложной. Как и теория цвета Матюшина, многие проекты советских мастеров 1920-х и 1930-х годов теперь рассматривались как чересчур утопические, и их реализация останавливалась. При этом на волне массовой индустриализации в различных точках «социалистической родины» вырастали новые города: Сталинск, Сталиногорск, Магнитогорск и Свердловск. Они не отличались, однако, живостью красок — в них преобладал серый цвет.

Есть, несомненно, доля иронии в том, что Дворец Советов Бориса Иофана, спроектированный в неоклассическом стиле — в известном смысле этот стиль можно считать венцом зрелого соцреализма, — так никогда и не был построен, а в оформлении главной улицы Ленинграда оказались реализованы идеи Гуро об органическом зрении. После смерти Гуро ее мечта оживить этот город стала реальностью. Цепь исторических совпадений позволила бывшей ученице Матюшина, Хмелевской, принять активное участие в цветовом оформлении Ленинграда и реализовать в нем принципы, изложенные в «Справочнике». Благодаря закономерностям цвета, объема и музыки, теория органической культуры смогла быть использована на

практике и для возведения зданий социалистического светлого будущего. Сам политический строй государства позволил этому случиться: соответствующие санкции были получены на самом высоком уровне.

В связи с этим можно вспомнить об основной гипотезе Владимира Паперного, которая гласит, что «все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 20-х и 30-х годов, можно рассматривать как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу культуры 2 над культурой 1»[3]. В своем анализе Паперный определяет «Культуру 1» как основанную на «периферийных ценностях», которые практически никогда не реализовались. Архитекторы, которых он относит к этой культуре, выражали исключительно самих себя, а их идеи не имели никакого практического влияния на современную им архитектуру. «Культура 2», по мнению Паперного, наоборот, характеризуется «перемещением ценностей в центр. Общество застывает и кристаллизуется»[4]. В отношении Матюшина и его работы, однако, данная гипотеза оказывается несостоятельной.

Идеи Матюшина, несмотря ни на что, получили в конце концов практическое воплощение. И не только в виде публикации «Справочника», но и в строительной практике, чего удостоились лишь немногие проекты того времени. Мало того — идеи Матюшина использовались не только где-то на периферии, но и в самых масштабных и значимых проектах сталинской эпохи.

Можно сказать, что мечта футуристов 1920-х годов о том, чтобы искусство покинуло стены музеев и вышло на улицы и площади, в данном случае целиком и полностью исполнилась. Лабораторные исследования Отдела органической культуры, осуществленные в

---

[3] Паперный, 1985, с. 17.

[4] Там же.

сталинское время, привели к формированию мировоззрения, породившего, в свою очередь, виртуальную симуляцию, представленную одновременно на физическом и ментальном уровнях, нематериальную и в то же время непосредственно существующую. Это было избавление от сдерживающих предрассудков с целью создания чего-то абсолютно нового. В матюшинском описании последовательного развития измерений от первого к четвертому все зависело от способности человека раскрыть глаза: от узкой глазной «щели» у диких зверей, позволяющей им видеть лишь в одном измерении, к расширению угла зрения до 360 градусов. Но самый сложный и многогранный уровень еще не был достигнут. До нас дошли лишь разрозненные документы, однако и из них становится понятно, что группа Органической культуры существовала слишком недолго, чтобы ее члены смогли стать свидетелями конечных результатов применения «расширенного смотрения».

Начиная проект по исследованию цветного зрения, Гуро и Матюшин, возможно, даже и не мечтали о том, какое практическое значение получат результаты их экспериментов. Вопреки всему, их работа позволила прошлому стать частью настоящего и частью универсального языка — того, что доступно зрению любого человека. Они создали универсальный памятник.

Многие идеи Матюшина и Гуро, представленные в этой книге, могут показаться сегодняшнему читателю невероятными, фантастическими. Да, это утопия — утопия своего времени. Однако матюшинские цветовые проекты, частично осуществленные его учениками, до сих пор живут в цветах его города. И их возможно воспринять абсолютно непосредственно — например, прогулявшись по главной улице Петербурга, Невскому проспекту.

ПРИЛОЖЕНИЕ —

М.В. Матюшин
«Закономерность
изменяемости цветовых сочетаний.
Справочник по цвету»

М. В. МАТЮШИН

ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ИЗМЕНЯЕМОСТИ ЦВЕТОВЫХ СОЧЕТАНИЙ

СПРАВОЧНИК ПО ЦВЕТУ

ЦВЕТОВЫЕ ТАБЛИЦЫ ВЫПОЛНЕНЫ РУЧНЫМ СПОСОБОМ БРИГАДОЙ ХУДОЖНИКОВ В СОСТАВЕ:

И. В. ВАЛЬТЕР
О. П. ВАУЛИНА
С. С. ВЛАСЮК
В. Э. ДЕЛАКРОА
Т. И. СЫСОЕВА
Е. С. ХМЕЛЕВСКАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
МОСКВА 1932 ЛЕНИНГРАД

„Справочник по цвету" зарегистрирован в Комитете по делам изобретений ВСНХ СССР за № 3212

ПРЕДИСЛОВИЕ

I

Цветоведение до сих пор является уделом идеалистов и механистов, обосновывающих свое учение «данными естествознания» или специфики пространственных искусств, понимаемой формалистически.

Попытка В. Фриче дать социологический анализ цвета (социология красок), в силу его общих механистических позиций, не могла преодолеть идеализма.

В таком виде цветоведение служит часто основанием для классово-враждебной критики и творческой практики изобразительного искусства.

Решение проблем цвета в искусстве требует прежде всего критики существующих цветоведческих теорий и творческих методов, т. е. мировоззрений, на которые они опираются.

Для того, чтобы определить правильное отношение и границы возможного использования справочника по цвету М. В. Матюшина в практике пролетарского искусства, необходимо подвергнуть критике прежде всего цветоведческую концепцию В. Оствальда и творческую практику формализма.

II

«Теория гармоний» Оствальда [1] до настоящего времени привлекает к себе большое внимание архитекторов и художников, особенно тех, которые работают в области т. н. производственных искусств.

---

[1] В. Оствальд. Цветоведение. Промиздат 1926 г.

Отзывы и критика оценивали Оствальдовскую теорию только, как измерительную систему, вовсе не касаясь вопроса «гармоний», или относясь к этой части теории вполне одобрительно.

Эта теория преподносилась, как безусловно научная, в высшей художественной школе до реконструкции наших художественных ВУЗ'ов (программа по цвету Федорова и Кравкова в Московском ВХУТЕИН'е).

Основной тезис, который выдвигает Оствальд в своей теории гармоний, это — «гармония - закономерность», т. е. сочетания красивы, если они построены закономерно. Но так как основой закономерного сочетания цветов у Оствальда является система равноступенных рядов, построенных по признакам изолированных цветов (цветовой тон, количество в нем белого и черного), то и полученные таким образом физические закономерности, которые Оствальд называет гармониями и объявляет нормами красоты, утверждают и воспитывают метафизическое отношение к цвету, распространяя физические закономерности на область социальных явлений и утверждая теорию надклассовой внеисторической эстетики.

Характерно, что во втором издании учебника Рихтера «Учение о цветах», глава о гармониях цвета была вновь переписана Нюбергом по просьбе Федорова (Предисловие Федорова ко 2-му изданию 13/VII — 31 г.), и все таки теория гармоний осталась по существу не пересмотренной.

Оговорка автора о цвете, как идеологическом орудии, конечно не снимает вредности этой теории, пока базой для эстетической оценки цветов остаются физические, геометрические и пр. закономерности и цветовые сочетания понимаются как абстрактные нормы, вне социального содержания конкретного художественного произведения.

Но выводы Оствальда о цветовом сочетании несостоятельны и с точки зрения диалектики самих физических явлений и закономерностей физиологических процессов зрительного восприятия.

Изучая в своей лабораторной работе цвет, в условиях изолирования его от цветовой и пространственной среды, Оствальд принимает эти специфические условия за общеобязательные, а устойчивость цвета за абсолютное его свойство и таким образом естественно приходит к механистической трактовке цветового сочетания, как суммы изолированных цветов.

Между тем изучение связей цветовых явления показывает закономерную зависимость цветов цветового сочетания как целого [1].

Механическая концепция изолированного, неизменного цвета у Оствальда находит свое выражение в практике многих художественных школ и направлений, как их теоретическое осмысление. Этот применяемый до сих пор способ изолированного смотрения, покоится на типе формально логического мышления, как на своей философской базе [2].

III

То, что не мог разрешить Оствальд в теории, и многие шедшие по тому же пути художники не могли последовательно провести в своей творческой практике, поставили своей задачей т. н. новейшие течения в западной живописи.

Работа М. В. Матюшина в области цвета становится понятной только в свете этого движения в искусстве.

Матюшин был одним из вождей «русского футуризма», бунтарской группы мелкобуржуазной интеллигенции, которая вела ожесточенную борьбу с официальным буржуазным искусством [3].

---

[1] Любопытно, что сам Оствальд, доказывая сложность физического состава цветов, абстрагируется от их сложности, объясняя это невозможностью восприятия их вне спектрального анализа. Но ограничиваясь восприятием изолированного цвета, он исключает всякую возможность уловить явления цветовых взаимоотношений.

[2] Между прочим данные физиологии показывают большую приспособленность зрительного аппарата к изолированному смотрению, чем к восприятию связей, что не могло не способствовать укреплению механистического понимания цветовых явлений.

Характерно, что впервые явление физиологического дополнительного было установлено именно в тех случаях, когда изолирование через желтое пятно (на сетчатке) оказывалось невозможным. Например, когда нейтральное пятно в насыщенной хроматической среде оказывается настолько маленьким или удаленным, что не может быть выделено глазом, а попадает в глаз обязательно вместе со средой («случайные» цвета в физике).

[3] Матюшин в 1909 г. организует общество «Союз Молодежи». Общество имеет свой журнал (Гуро, Крученых, Маяковский, Хлебников и пр.); устраивает выставки (Гончарова, Гуро, Бурлюки, Ларионов, Малевич, Матюшин, Татлин, Филонов и пр.), ставит спектакли (опера «Победа над солнцем» Крученых, музыка Матюшина, худ. Малевич. Трагедия Маяковского, худ. Филонов и пр.) и т. д.

После октября 1917 года, в атмосфере ожесточенной борьбы реакционной части интеллигенции против советской власти, «футуристы» объявили себя союзниками пролетариата— «левым фронтом искусства».

Матюшин вместе с другими участвует в работе по оформлению города к революционным празднествам, входит в работу по перестройке художественного ВУЗ'а в Ленинграде (б. Академия Художеств) и т. д.

Но, громя старое буржуазное искусство, «футуристы» тянули к «беспредметничеству», т. е. к фактическому отрицанию идеологической сущности искусства, и тем определяли собственную неотрывность от буржуазного общества, оставаясь на позициях буржуазной идеологии.

В условиях Советской власти, когда перед искусством встали задачи непосредственного участия в борьбе пролетариата за социалистическое строительство, формалистические установки новейших течений, отрицавших идеологическую содержательность искусства, объективно выражали буржуазное сопротивление социалистическому наступлению.

Это противоречие становилось все непримиримее и поставило перед Матюшиным необходимость коренного пересмотра своих позиций и полного перевооружения в практике и теории.

Определяющим лозунгом художественной и научной работы Матюшина (1914—29 гг.) был «пространственный реализм», т. е. понимание изобразительного искусства, как пространственной культуры. Этим выражалась характерная особенность формализма, эпохи империализма, во всех его разновидностях.

Интерес к пространственным связям и отношениям приводил к тому, что эти пространственные взаимоотношения выпячивались как единственно существенные, в них начинали видеть «специфику» изобразительного искусства, выхолащивая его идеологическое содержание.

С другой стороны в этом лозунге Матюшин противопоставлял абстрактности чисто композиционных упражнений «русских кубистов», обязательную работу на натуре. Если «кубисты» и «супрематисты» строили свои беспредметные композиции по законам, установленным на основе форма-

ного анализа новейшей французской живописи, то Матюшин со своей группой продолжал скорее традиции французского кубизма и импрессионизма (преувеличение роли глаза — «расширенное смотрение» [1], непосредственное ощущение, интуиция и т. д.).

В практике работа велась преимущественно на пейзаже, как и на натюрморте, наиболее отвечавшем условиям «расширенного смотрения».

В научно-исследовательской работе были поставлены задачи дать руководство в практике, выдвигая лозунг «НОТ (научная организация труда) в искусстве», понимаемый как рационализация «художественных» средств, и наряду с этим— объяснить «непонятное» новое в искусстве новейших западных течений, через отыскание строгой закономерности в изменяемости цвета и формы.

Таким образом метод исследовательской работы был обусловлен пониманием изобразительного искусства, как пространственной культуры, т. е. творческим методом формализма.

Исходя из этого понимания задач искусства, Матюшин поставил работу по изучению цвета в различных условиях пространственной среды на моделях абстрактных форм и цветов.

Так ставились вопросы о деформации цвета и формы в зависимости от положения модели в пространстве и физиологических условий смотрения, вопрос о роли движения при восприятии цвета, о взаимоотношении цвета и формы и т. д.

Преодолевая теорию «изолированного цвета» в смысле учета условий цветовой и пространственной среды, формы, освещения, движения и пр. эта работа ни в какой мере не снимала «абстрактности» цвета по существу, ведя изучение цвета на моделях в лаборатории и выясняя его пространственные возможности.

Изучая закономерность цветовой изменяемости, Матюшин делает этим попытку преодоления механистических теорий в цветоведении. Но в этой работе как и в практике формализма, верно нащупав связи и взаимоотношения цвета в пространственной среде, художники абсолютизировали эти связи заслонив

---

[1] Смотри объяснительную статью Матюшина, 1 часть.

ями классовый смыся социальных противоречий эпохи загнивающего капитализма.

IV

Совсем с другой стороны подошел к цвету В. Фриче.

Верно поставив задачу социологического изучения цвета в изобразительном искусстве, Фриче не мог правильно ее разрешить, вследствие механистической линии своей концепции. Попытка Фриче определить классовую природу цветовых сочетаний, самих по себе, вне конкретного содержания художественного мировоззрения, неверна в самой постановке вопроса. Ошибка заключается в том, что он совершенно механически вырывает формально понимаемую «красочную гамму» в живописи и сводит ее непосредственно к классам и экономике общества, без последовательного раскрытия всех промежуточных звеньев и опосредований.

Говоря «о тяжеловатом, темном колорите», выражающем «психическое состояние пригнетенности и безнадежности» у «французских передвижников» Фриче склонен считать, что мрачность впечатления создается самим набором красок, не понимая, что тем же красочным материалом можно достигать очень различных результатов в зависимости от задачи [1].

Точку зрения Фриче можно пояснить на оценке цветовых качеств из приводимых им рассуждений Шпенглера о красном и желтом, как цветах «шумной общественности, рынка, народных празднеств», о голубом и зеленом, как о цветах, «уничтожающих телесность, вызывающих впечатление шири, дали и безграничности» и т. д.

Эти сочетания цветов Фриче-Шпенглера, увязываясь с вечными гармониями Оствальда и прочих идеалистов, пока-

---

[1] Темнокрасная краска, например, изображая яркокрасное пятно в натуре, произведет более мрачное впечатление, чем тот же материал для изображения тяжелого, темного или даже черного в самой натуре. Определяющим моментом при этом является масштаб цветовых различий, в котором выдерживается целое, так как достаточно ярко выразительное соотношение в одном масштабе цветовых различий, совершенно глухо в другом.

зывают неспособность механистической философии последовательно бороться с формализмом.

Итак, наряду с опасностью формализма в оценке цветовых средств, мы имеем опасность механистического отношения к цвету, которое с другой стороны приходит к той же недооценке возможностей цвета, как средства выражения идеологического содержания.

Механистическая тенденция сильна также и в художественной практике.

Натуралистическая трактовка темы у современных «передвижников» пассивна, между прочим потому, что никогда не охватывает существенных связей и отношений целого.

Неумение оценивать зависимость цвета от окружающей среды, погоня за локальной правдоподобностью отдельных частей, делает художника неспособным дать сознательную направленность цветовых средств для выявления большого содержания.

Ту же опасность механистического отношения к цвету можно обнаружить и в т. н. производственном искусстве, например, в цветовом оформлении города: разделение районов абстрактным цветом, без попытки раскрыть их содержание, отрывая цветовые средства от комплекса художественного оформления и от общих задач социалистической реконструкции (цветные районы, красная площадь, зеленое кольцо и проч. в «плановом оформлении Москвы»); попытки использования символических свойств цвета самого по себе, для выражения содержания, например, Июльских дней красной полоской на доме на углу Пр. 25 Октября и ул. 3 Июля в Ленинграде и т. д.

Итак, если Фриче правильно поставил задачу определения цвета в искусстве, но не разрешил ее, то Матюшин, углубляя работу по изучению отдельных специфических вопросов цветовых явлений, неверно определил самый методологический подход к цвету в искусстве.

Отсюда и отношение к книге.

Надо максимально использовать достижения исследовательской работы Матюшина в преодолении механистичности «изолированного» цвета, но при этом должна быть проделана работа по коренному преодолению всей системы формалистического раз-

рыва между цветом, как средством объемно-пространственной характеристики, и самим идеологическим содержанием. Так же надо подходить и к попытке справочника дать материал для непосредственного использования в практике — «внутреннее и наружное оформление архитектуры, текстиль, фарфор, обойное, полиграфическое и прочие производства».

Было бы совершенно неправильным относиться к предлагаемым таблицам, как к нормам-рецептам рекомендуемых цветовых сочетаний и рассматривать их как «вообще красивые» или «вообще правильные».

На предлагаемом материале надо учиться учитывать закономерность цветовой изменяемости. Это значительно расширит наше знание о средствах цвета в практической работе.

Через этот мостик лабораторных упражнений легче вскрыть характерные особенности цветовых явлений, чем в творческом наблюдении натуры, где более существенные задачи изображения закономерно отвлекают внимание от таких, например, моментов, как пространственные функции цвета, цветовые сочетания и т. д.

Описание цветовых сочетаний, их сравнение и особенно возможные изменения от перестановки цветов, должны помочь читателю научиться улавливать характер и значение цветовой изменяемости. Но так как это еще не метод изучения цветовых средств в искусстве, то оставаться на стадии данного анализа ошибочно.

Необходимо усвоить «эти новые возможности на базе диалектико-материалистического творческого метода в искусстве, а тогда и пространственные отношения займут то место, которое они могут и должны иметь, как средства выявления классового содержания в образе.

М. Эндер

ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ИЗМЕНЯЕМОСТИ ЦВЕТОВЫХ СОЧЕТАНИЙ

1

Предлагаемый справочник является первым шагом в области определения закономерности цветовых взаимоотношений. Он построен на основании исследовательской работы, проведенной под моим руководством с группой художников в Государственном Институте Художественной Культуры, начиная с 1923 г. по изучению взаимоотношений цвета и окружающей его нейтральной среды.

Исследовательская работа велась на моделях абстрактных форм и цветов над вопросами пространственных, формирующих, фактурных и прочих качеств цвета и формы, не выходя за пределы узко цветоведческих проблем и физико-физиологических закономерностей.

Экспериментальная работа в лаборатории велась путем наблюдения цветовых моделей в простых, легко учитываемых условиях. Таким образом, возможно было установить закономерную зависимость цвета и формы от изменения тех или иных условий опыта.

Одной из основных рабочих гипотез нашей исследовательской работы в области изучения цвета и формы было положение о зависимости формы и цвета от условий зрительного восприятия, которое может быть различным в зависимости от тех потребностей, которые предъявляются глазу. Исходя из опыта моей художественной практики, экспериментальной работы и наблюдений над собой и другими художниками, я пришел к выводу, что человек и в частности художник не пользуется сознательно всеми особенностями нашего зрительного аппарата, хотя совершенно несомненно что бессознательно одновременное использование двух имеющихся у нас способов смотрения (прямое и непрямое зрение) все больше и больше проникает в жизнь и находит свое отражение в художественной практике.

При дневном зрении мы по четкости восприятия цветов и формы видим лучше всего, но зато очень узко, как в тонкую трубочку одним крошечным пятнышком, так называемым желтым пятном. Ночное зрение происходит во всю ширину глаза от края до края и не дает ни четкости, ни яркой цветности центрального пятна, зато оно хорошо дает всякое движение.

Чтобы сделать понятным дальнейшее изложение, мы приведем некоторые необходимые для этого сведения из физиологии зрения.

Собственно воспринимающий аппарат нашего глаза состоит из системы преломляющих сред (хрусталик, роговица, стекловидное тело) и внутренней оболочки глазного яблока — сетчатки. Соответственно своему назначению сетчатка состоит из нервных волокон, клеток и собственно свето-цвето ощущающих образований — палочек и колбочек. Микроанатомические различия тех и других заставляют многих исследователей приписывать им и функциональные различия: палочки являются световоспринимающим органом, который возбуждается в равной мере лучами разной длины волны и различает свет и темноту; колбочки же, являющиеся органом чувства цвета, в разной мере возбуждаются волнами различной длины и служат для распознавания и различения цветов. На задней стенке сетчатки близ места входа зрительного нерва, в так называемом желтом пятне наблюдается огромное преобладание колбочек над палочками. В центральной ямке желтого пятна, в месте самого точного видения, колбочки выстилают дно сплошь. На периферии сетчатки колбочек становится меньше и преобладают палочки. На основании такого распределения колбочек и палочек, Криз выдвинул теорию двойного зрения: центрального — прямого или дневного, и периферического — непрямого или сумеречного.

Первое работает исключительно на свету главным образом желтым пятном. Второе периферическими частями сетчатки при слабом свете, когда различение цветов, вследствие меньшей чувствительности колбочек, пропадает и остается лишь ощущение светлого и темного.

Мои наблюдения показали с полной очевидностью, что мы используем при всех случаях смотрения лишь часть наших зрительных возможностей. Мы смотрим днем всегда желтым пятном, дающим наиболее точное изображение при попадании

на сетчатку, но принуждающим смотреть очень малым углом зрения.

Но зрение исключительно через желтое пятно оказывается недостаточным Требуется усиление чувствительности периферии сетчатки и нет ничего невозможного в том, что количество колбочек на периферии сетчатки может расти, тем самым увеличивая чувствительность к цвету периферии сетчатки. Исторически развитие обеих возможностей шло всегда в пользу центрального зрения, исходя из необходимости видеть четко хоть и небольшие части.

Смотрение в узком пучке зрения уместно при необходимости тщательного рассматривания лишь очень небольшого участка нашего поля зрения, но оно происходит в ущерб связи частей видимого.

Для того чтобы получить понятие о связи вещей в их взаимоотношении к среде, необходимо привлечь к действию не только желтое пятно, но и периферические части сетчатки. Это особенно необходимо для восприятия движения. Понятно, что требование быстрой ориентации среди быстро движущихся предметов требует обязательного использования этого второго способа, т. е. периферического зрения. Здесь интересно указать на связь с только что отмеченным свойством периферии сетчатки — особенности присоединения палочек и колбочек к нервным клеткам. Палочки вступают в контакт с телом клетки целой связкой (примерно 130), колбочки соединяются с дендритом клетки по одной [1].

Только сознательно разделяя зрительный аппарат на две действующие функции и также сознательно соединяя их, мы овладеваем в полной мере предоставленными нам природой возможностями.

Этот акт сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения мы называем «расширенным зрением».

Расширенное зрение дает в ощущении понятие связи вещей и отношение их в среде. Расширенное зрение дает цельное ощущение любого двигающегося предмета, потому что в силу физиологических особенностей глаза, именно периферия сетчатки является более чувствительной к восприятию движения.

---

[1] Палочек насчитывается всего до 130 милл., колбочек до 7-ми милл.

Для уяснения понятия «расширенного смотрения» приведем конкретный пример.

Большая комната с центральным пятном балконной двери, по сторонам которой имеются два окна. Центральная ямка желтого пятна устанавливается на световое пятно балконной двери в центре комнаты; при этом мы совершенно не видим имеющиеся по сторонам двери два окна. Представим теперь, что мы вводим эти два световые пятна в свое зрительное поле и постараемся как можно внимательнее и точнее оценить их форму, цвет и пр., но, не отводя при этом центрального зрения от балконной двери. Мы сразу же заметим, что такое включение периферического зрения даст вам изменение нашего пространственного представления о видимом: частное, благодаря вниманию к общему, исчезает, но зато мы получаем гораздо более цельное представление о взаимной связи вещей.

Первоначальное представление как бы подкрепляется от ощущения двух источников света, идущих от окон по сторонам балконного просвета. Стена как перегородка только и становится непосредственно видимой при одновременной оценке внутреннего и наружного пространства, т. е. только при расширенном смотрении. Эти пространственные связи проявляются в характерной деформации предметов. Отсюда деформация, которую претерпевают цвет и форма при широком смотрении, может служить для выражения конкретной пространственной связи вещей, через которую мы и должны дать зрительный образ наших понятий и представлений.

В результате долгой исследовательской работы стало совершенно ясно, что периферия сетчатки может воспринимать цвет и в своих средних частях достаточно ясно.

Другое дело самые края сетчатки,— они несомненно понижают цветность, но и эти пределы чувствительности периферии сетчатки могут быть путем тренировки расширены весьма значительно [1].

[1] Известно, что колбочки, выстилающие дно центральной ямки рассеяны также и по всей периферии сетчатки. Я утверждаю, что существует история развития глаза и что колбочки появились позднее.

В подтверждение сказанного можно указать на примеры из физиологии животных, знающей полобные случаи приобретения нужного свойства глаза: сокол, чайка, ьыорок, гусь, утки, нуждающиеся в особо остром

Вся опытная работа по изучению цвето-формы производилась двумя различными способами смотрения — центральным и расширенным зрением.

Само исследование изменяемости цвета и формы, в зависимости от положения и условий смотрения, производилось следующим образом: сперва наблюдение велось над одним формо-элементом, при аккомодации его желтым пятном, а затем в наблюдение вводилась окружающая среда (экран) и определялась связь ее с наблюдаемой формой.

Затем наблюдались уже две расставленные по горизонту или по вертикали формы. Предлагалось внимательно следить за цветовым и формовым изменением обоих форм разом, в то же время оставляя центральное зрение между двумя формами совершенно неподвижным. Это положение и давало максимальное ощущение цветности.

В третьем случае предлагалось, смотря попрежнему в центр экрана между двумя формами, наблюдать за дальнейшим изменением обоих, уже до предела раздвинутых, форм.

При таком положении модели, цвета попадают уже целиком на периферические части сетчатки. Цвет при этом действительно загашался и характерно утенялся, но дополнительный цвет в среде оставался достаточно интенсивным [1].

Очень важным способом проверки опытных данных об изменениях цвета в зависимости от тех или иных условий, является способ наблюдений последовательных зрительных образов в моментально закрываемых глазах после наблюдения цветоформы.

Приступая к исследованию цветоформы, мы исходим из следующих данных физиологии по вопросу о дополнительных цветах.

Дополнительные цвета это такие цвета, которые в оптическом смешении дают белый цвет [2].

смотрении, наделены двумя желтыми пятнами в каждом глазу; животные нападающие и животные спасающиеся бегством наделены разным углом зрения. Так у льва расхождение зрительных осей составляет 10°, тогда как у зайца 170°.

[1] Во всех случаях лабораторных наблюдений делались зарисовки карандашом или акварелью с соответствующими объяснениями в форме словесных записей, при точном описании условий опыта.

[2] Такие пары дополнительных составляют например цвета: красный и сине-зеленый, оранжевый и голубой, желтый и синий, фиолетовый и желто-зеленый и т. д.

Если глаз после долгого светового раздражения быстро закрыть или прекратить действие света, то в глазу наблюдаются световые явления, вызванные предварительным освещением. Сила их и продолжительность зависят от величины предшествовавшего раздражения. Ощущения подобного рода называются положительным последовательным образом.

Если вслед за первым освещением одной какой-нибудь точки сетчатки подвергнуть новому и более сильному раздражению всю сетчатку, то мы увидим на освещенной поверхности отрицательный зрительный последовательный образ, в котором все, что раньше было светлым, кажется темным и наоборот.

Явление последовательных зрительных образов распространяется и на цветоощущение.

Лазаревым разработана теория явлений последовательных образов с точки зрения общей теории ионного возбуждения. Зрительное возбуждение Лазарев объясняет, как процесс ионизации свето и цветоощущающего вещества палочек и колбочек, вследствие чего при достаточной концентрации ионов возникает физиологическое световое и цветовое возбуждение.

Разложенное светом на ионы светоощущающее вещество, после прекращения действия света, лишь постепенно диффундирует в капилляры и уносится кровью, частично же распадается на месте. В течение всего времени распада после прекращения действия света, мы до момента полного исчезновения из сетчатки раздражающих веществ получаем зрительные ощущения. Этот процесс дает положительный последовательный образ

Если вслед за первым освещением наступает новое раздражение, то на сетчатке происходит распад оставшегося еще неразложенным светоощущающего вещества. Величина распада вещества при первом и втором освещении зависит от соотношения яркостей того и другого. При большей концентрации разложенных при первоначальном освещении веществ, последовательный образ будет очевидно положительным, при обратном соотношении — отрицательным. При равных яркостях положительного образа не будет вовсе. Теория Лазарева позволяет дать количественную формулировку многим частным закономерностям зрительных впечатлений.

Необходимо прибавить, что в основание своих суждений Лазарев кладет теорию цветоощущения Юнга-Гельмгольца.

Гельмгольц предполагает существование в нашем зрительном аппарате трех сортов цветоощущающих элементов: красноощущающие возбуждаются преимущественно красными лучами, зеленые — зелеными и фиолетовые — фиолетовыми. Ощущение остальных цветов и оттенков получается при одновременном возбуждении двух или всех трех элементов в разной степени. Однако и при действии любого раздражителя (кроме крайне красного и крайне фиолетового) возбуждаются в некоторой мере, но в различной степени, все три элемента. При равной же степени возбуждения всех трех получается ощущение белого цвета. Дополнительные цвета дают одинаковые суммы возбуждений всех трех элементов.

Опираясь на основные положения о расширенном зрении и явлении дополнительных цветов, мы провели ряд опытных работ, давших нам возможность говорить о закономерностях цветовой изменяемости, о влиянии на цвет цветовой среды, взаимозависимости цвета и формы, роли движения в изменении цвета и пр. Оказалось, что явление изменяемости цвета во времени, будучи рассмотрено в лаборатории, в условиях изолирования этого явления, дало ряд четких закономерностей. Это дает возможность объяснить многое до тех пор непонятное в разных случаях практики. Например закономерность изменяемости цветового сочетания — уничтожение или сокращение маленьких различий под влиянием большого контраста — объясняет факт уплощения одноцветного объема в сильно контрастной среде и т. д.

Определить периоды изменяемости цвета в единицах времени чрезвычайно сложно. Колебания продолжительности каждого периода зависят от многих причин: самого цветового тона, степени освещения, особенностей и состояния наблюдателя и пр. Поэтому мы будем говорить лишь о последовательности отдельных периодов изменяемости, не фиксируя их продолжительность в единицах времени.

Если наблюдать красный круг перед светло серым экраном, т. е. в нейтральной среде, то мы увидим на экране светлый голубовато-зеленый цвет, вспыхивающий по сторонам от круга. Но стоит только изменить условия опыта, тщательно фиксируя центральную точку круга, которую можно для этого специально

пометить, так чтобы ни на секунду не отводить с нее аккомодирующего зрения, как через несколько секунд ярко красный цвет начнет меркнуть и покрываться коричневым налетом все сильнее, так что к концу минуты не только круг, но и весь экран составят одно общее темнобурое пятно. Это произошло благодаря тщательному фиксированию точки в процессе смотрения. Голубовато-зеленый дополнительный, так красиво поддерживавший красный, не мог появиться, так как с неизменной точностью накладывался на красный, гася его, самого себя и окружающую среду. Для того, чтобы получить представление о происходящей борьбе, можно сделать сознательно сдвиг глаза в сторону от фиксируемой точки. Тогда вместо общего большого бурогрязного пятна моментально вспыхивают на ожившем светлом экране два яркие пятна: одно блестящее красное, другое прозрачно голубо-зеленое. Можно сделать сдвиг таким, что в середине между этими яркими цветами останется след борьбы красного с зеленым в бурокоричневом, на котором легко убедиться в том, как влияет дополнительный, когда он накладывается на наблюдаемый цвет.

Те же периоды изменения цвета по времени могут быть отмечены и в изменяемости рефлекса дополнительного в глазу.

I период: нейтральное поле окрашивается в дополнительный цвет не резко выраженный.

II период: наблюдаемый цвет окружается резким, ясным ободком дополнительного цвета, в среде появляется третий цвет.

III период: наступает изменение — потухание самого цвета, под влиянием наложения на него дополнительного цветового рефлекса; в среде происходят новые изменения.

Мы установили, что дополнительные появляются не одинаково быстро у разных цветов. Самый быстрый по времени появления дополнительный к светложелтому цвету — синефиолетовый. Следующий за ним по времени — зеленый — дает довольно скоро розовато-красный дополнительный; за ним следует оранжевый, дающий голубой дополнительный и синий, дающий светложелтое дополнение. Красный дает с значительным отставанием, по сравнению с перечисленными цветами, голубо-зеленый дополнительный. Особенно задерживается дополнительный к фиолетовому, дающий зелено-желтый дополнительный и т. д.

Не менее интересные результаты дали опыты на цветоформу. Оказалось, что цвет обладает формирующими свойствами.

Прежде чем подойти к вопросу о взаимоотношении цвета и формы, необходимо хотя бы в нескольких словах остановиться на явлении дополнительной формы, с которым мы столкнулись в лабораторной работе над изменяемостью формы в зависимости от различных условий наблюдения.

При внимательном наблюдении формы, на моделях простых формоэлементов, мы замечали едва заметные маленькие сдвиги (в стороны, вверх, вниз, вправо, влево), что вызывало психологическое впечатление волнения формы. Когда мы устанавливали связь наблюдаемой формы в отношении к среде, мы наблюдали полное перекрывание формы ее дополнительной, например, прямая линия перекрывается рядом мелких кривых; наблюдаемый квадрат дает ясно выраженную вогнутость сторон к центру, круг наоборот обнаруживает грани и углы. Это явление я называю законом дополнительной формы.

Изучение изменения формы во времени показало, что колебание, вызванное дополнительной формой, приходит к некоторому, более или менее устойчивому, состоянию равновесия основной и дополнительной формы, где основная форма определяет общие направления. Но ее простота нарушается колебаниями в сторону дополнительной формы, например, узлы вместо непрерывности кривой линии или волнистость вместо прямой. Сочетание прямой и кривой формы, например, прямоугольник и полукруг, потому является устойчивым и действенным, что такое сочетание способствует через сдвиг освобождению форм от искажающих их дополнительных.

Сдвиг дополнительной формы не только освобождает форму, но и способствует укреплению соседней, поддерживая в ней ее специфичность.

При наблюдении формы в нейтральной среде можно наблюдать сдвиг дополнительной формы на окружающую среду при широком смотрении. Например квадрат освобождается от искажающей его кривизны, когда вокруг или внутри квадрата появляется круг. Деформация формы под влиянием дополнительной отражает связь между формами и связь формы с пространством.

Явление дополнительной формы вскрывает самую природу контраста форм. Знание дополнительной формы также необходимо, как и знание дополнительного цвета для того чтобы уверенно добиваться устойчивости или динамичности при сопоставлении форм.

Исходя из предположения, что круг есть нейтральная форма для цвета, мы наблюдали цвет на моделях круга, окрашенных во все цвета спектра. Оказалось, что разно окрашенные круги заметно и разно деформируются, отходят от первоначальной формы. Так, красный круг начинает плющиться по горизонтали и как бы набухать; оранжевый, удерживает спокойную форму круга, набухая слабее красного; желтый вытягивается в овал по вертикали, как бы распространяя лучистость вокруг себя; зеленый, несколько сужаясь, дает грани; зеленосиний, тоже сужаясь, дает 8-угольную форму, голубой — 6-угольную, синий становится ромбом и как бы втягивает в себя свои лучи в глубину к центру; фиолетовый становится многоугольником как бы выпукло шероховатым и т. д.

Общий вывод может быть сформулирован следующим образом: теплая часть спектра (от красного до желтого) тяготеет к широким округлым формам, холодная часть (от желтозеленого до фиолетового) начинает ограняться прямыми. Например, теплые цвета поддерживают непрерывность кривой круга, тогда как холодные имеют склонность к углу и прямизне граней, а потому, попадая на форму круга, нарушают непрерывность кривой и образуют более или менее острые углы. На основании деформации, которой подвергается круг под влиянием цвета, можно наметить склонность цвета и в отношении вертикальной и горизонтальной направленности. Так красный цвет деформируется в широкий овал по горизонтали, оранжевый включается в форму правильно развитого круга, желтый вытягивается в овал по вертикали, тогда как зеленый, голубой, синий и фиолетовый все острее ограняясь, повторяют обратно вытягивание, округление и сплющивание.

Желая уточнить и проверить результаты исследования цветоформы, мы провели ряд контрольных наблюдений над цветными плоскостями и объемами. Например наблюдение велось одновременно над двумя объемами, из которых один был окрашен в цвет, не соответствующий предполагаемой форми-

рующей способности данного цвета, а другой — в цвет соответствующий, например, два параллелепипеда красный и синий, или две пирамиды—желтая и фиолетовая.

Наблюдение подтвердило с полной очевидностью результаты опыта с окрашенными кругами. Так красный параллелепипед почти совершенно терял остроту углов, тогда как синий, хоть и несколько сламываясь по вертикали, сохранял свою остроугольную форму. Так набухает, теряя остроту углов, и желтая пирамида, тогда как фиолетовая удерживает полностью остроту свойственной ей формы, только слегка утончаясь.

Этот опыт был вторично проверен путем наблюдения над рефлексом в закрытых глазах. Эта проверка еще раз наглядно показала большую целесообразность применения этого способа.

В первый момент дополнительное цветовое пятно в глазу подтверждало характерную деформацию формы наблюдаемого объема. Например, дополнительная форма к красному параллелепипеду характерно подтверждала деформацию объема под влиянием красного цвета, выразившуюся в округлении и сплющивании параллелепипеда; зеленое пятно в глазу имело отчетливо округлую форму. Но так как кривизна формы противоречит формирующим свойствам зеленого, происходит новая деформация под влиянием цвета самого дополнительного и зеленое пятно вновь изменяется. Такие смены наблюдались каждый раз, вначале отражая деформацию наблюдаемого объема, а потом изменяясь под влиянием цвета самого дополнительного.

Очень интересно сравнить развитие зрительных ощущений со звуковыми. Если глаз стал различать цвета спектра только в результате длительной тренировки, так же и в звуке людям были совершенно недоступны очень высокие и очень низкие звуки, к которым нас приучила современная техника. В пении кафров мы до сих пор можем слышать ритмическое построение на двух-трех звуках.

У древних египтян мы знаем о четырех звуках, которые были взяты греками в основание тетрахорда. Второй тетрахорд нашей гаммы, как холодная часть спектра оставался долго непонятным и неиспользованным.

В лаборатории была поставлена работа по испытанию взаимодействия цвета и звука. Испытание влияния цвета на

звук, проведенное на синем и красном цвете, показало, что красный понижает звук, в то время как синий тот же звук повышает. Эти данные находятся в полном согласии с рядом опытов, проведенных по изучению влияния звука на цвет. Эти опыты проводились на четырех основных цветах: красном, желтом, зеленом, синем.

Испытание велось сначала на шумах, дававших только общее впечатление высокого и низкого звучания и позднее на четырех монохордах: контрабасовый, виолончельный, альтовый и скрипичный.

Из всех испытаний утвердился прежде всего факт влияния звука на восприятие цвета. При этом очень любопытно, что сильный цвет или звук забивает слабых спутников, т. е. сильное цветовое возбуждение не способствует тому, чтобы различать слабое звучание; закрывая глаза можно расслышать звуки, которые ускользали при открытых глазах. Наоборот, если и цвет и звук достаточно сильны, звучание активизирует зрительное впечатление.

Но при этом определилось характерное свойство низких грубых шумов уплотнять и утемнять цвет, в то время как высокий острый шум делает цвет прозрачнее и светлее. Ту же в основном тенденцию дали и испытания монохордов, только уточнив изменяемость в смысле цветового тона. Наметилось стремление к покраснению при загущении и потемнении от низких звучаний, в то время как высокие звуки, давая разряжение цвета, имели тенденцию к похоладанию — посинению.

Здесь интересно отметить опыты по взаимодействию звука и цвета, проведенные Лазаревым. Лазарев пытается обосновать возможность такого взаимодействия с точки зрения ионной теории возбуждения. Для этого ему прежде всего необходимо найти контакты между нервными путями зрительными и слуховыми, так как миеленовая оболочка нервов непроницаема для ионов и перенос энергии возбуждения с одного нерва на другой может произойти только там, где проводящие пути сходятся. Такой точкой является четверохолмие и факт взаимодействия может быть объяснен.

Лазарев проделывал, главным образом, опыты по определению влияния цвета на звук в отношении силы, что легко

поддается учету и измерению. Значение цветности луча Лазарев пытается свести к субъективной яркости цветного луча.

Это является упрощением, которое не может быть принято за противоречие в отношении к нашим опытам. Характерной особенностью выводов, к которым привели наши опыты, является то, что вместо статического изолированного присвоения звуку определенной высоты субъективно найденного цвета, намечаются относительные взаимоотношения цветов, причем в основу принимается не октава, а весь диапазон звучания, в котором различия в пределе октавы являются уже вторичными [1].

Еще несколько слов по изучению цвета, в движении. Оказалось, что яркое движущееся пятно, включаемое в широкое наблюдение становится ярче само и поднимает в цветности окружающую среду. И наоборот, если в тех же условиях движения изменить способ самого наблюдения, т. е. смотреть узко желтым пятном, сводя все внимание в центральную точку движущегося пятна, не обращая внимания на среду, то и само пятно и та среда, в которой оно движется, так же интенсивно начинают угасать.

Выводы из этого опыта дают следующие положения:

1) При наблюдении цвета в движении способом расширенного смотрения, общая цветность становится ярче.

2) При наблюдении цвета в движении способом центрального зрения, изолированно от окружающей цветовой среды, цветность становится более тусклой.

Подводя итоги проведенной исследовательской работы, надо подчеркнуть, что исследование велось по вопросам закономерной изменяемости цвета и формы в процессе восприятия на моделях абстрактных форм и цветов. Как явления физико-физиологические, эти явления должны быть известны и учтены в работе художника. Например художнику необходимо знать законы изменяемости цвета в зависимости от цветовой среды или закономерность взаимоотношения цвета и формы. Но надо со всей определенностью подчеркнуть, что формальное изуче-

[1] Любопытные данные по взаимоотношению цвета и формы в связи с звуком дает Аншютц в своей книге «Исследование цвето-звука» (Лейпциг 1927 г.).

ние абстрактных форм и цветов не может служить основанием для художественной практики. Для того, чтобы стать более актуальной, исследовательская работа по изучению цвета и формы должна в дальнейшем строиться, исходя из конкретных задач художественной практики, выдвигая проблемы цветового анализа на основе социологического анализа, не отрывая формы от содержания художественного произведения.

ОБЪЯСНЕНИЕ К СПРАВОЧНИКУ

II

Данный справочник по цвету, основывающийся на материале исследовательской работы по цвету начатой с 1923 г., задуман в 1929—30 гг. Макет его был показан на выставке группы художников в Центральном Доме Искусств в Ленинграде в апреле 1930 г. В 1931 году, в связи с подготовкой справочника к изданию он был заново переработан, совместно с бригадой художников, выполнившей ручным способом все его таблицы. В эту бригаду входили художники: Вальтер И., Ваулина О., Власюк С., Делакроа В., Сысоева Т., Хмелевская Е., которым выношу мою глубокую благодарность.

В данном своем виде справочник по цвету рассчитан на применение в работе над цветом в производстве: внутреннее и наружное оформление архитектуры, текстиль, фарфор, обойное, полиграфическое и др. производства.

Наша работа—только первый этап в преодолении разрыва между наукой о цвете и требованиями практики. Только огромная работа дальнейшего изучения закономерности цветовой изменяемости может привести знание о цвете в то состояние, когда оно сможет ответить на требования художественной практики, утверждая связь между абстрактным цветом в науке и конкретным цветом в практике.

Основная задача книги—утверждение закономерной изменяемости цветовых сочетаний. Определение нескольких основных закономерных сочетаний, данных в книге, может помочь в разрешении разнообразных заданий, если в зависимости от содержания и характера данного конкретного задания больше или меньше отходить от приведенных в книге примеров.

При этом особенно важно как можно точнее определить качества данных в книге сочетаний и пространственную функцию каждого из составляющих цветов.

Тогда знание законов цветовой изменяемости на этих примерах может значительно помочь в отыскании нужных сочетаний и для других случаев.

Предлагаемые сочетания из трех цветов даны как закономерное соотношение цвета и среды, если действующим является один цвет в нейтральной среде. Эти сочетания взяты на основании непосредственного экспериментального изучения взаимоотношения цвета и среды на моделях установленных восьми цветов.

Изучение цвета в нейтральной среде показало, что вокруг цвета в среде обязательно появляются цвета, которые и предлагаются, как сопровождающие основные цвета.

Понятно, что подобное сочетание является условием максимальной выразительности данного цвета. При полной подчиненности ему окружающей среды, подобное сочетание даст максимум светоносности и яркости. Средний цвет создает равновесие между основным цветом и средой в плоскости, не нарушая при этом пространственной выразительности основного цвета, как ведущего.

Мы принимаем за основные цвета 1) красный (киноварь), 2) оранжевый (оранжевый крон) 3) желтый (желтый крон) 4) желто-зеленый (смесь крона с голубцом), 5) зеленый (также смесь крона с голубцом, но с относительно большим количеством голубца), 6) голубой (голубец), 7) синий (светлый ультрамарин) и 8) фиолетовый (анилин).

Все промежуточные могут быть составлены смесью соседних, так же как зеленые получаются смесью желтого и голубого.

В книге даны в качестве примеров восемь основных цветов (а) и для каждого показаны сопровождающие его цвета в среде (в) с сцепляющим цветом (б), как третьим компонентом. Эти сочетания даны в первой тетради (I) стр. 1—8.

Они важны не только, как примеры максимальной цветовой выразительности данного цвета в данном сопровождении, но они показывают состояние цветового взаимоотношения при всяком сочетании.

Если сочетания на показанных примерах (I, II, III тетради) являются наиболее яркоцветными и при условии сниженной цветности в среде, что дает соответственное преимущество основному тону, то это объясняется тем, что эти цвета соответствуют тем цветам, которые все равно появились бы, если бы среда была нейтральной. Естественные сопровождающие цвета поддерживают и уярчают выбранные.

Например, если берется другое сочетание, т. е. к данному цвету берется другая среда, то такое сочетание неминуемо изменяется в направлении к показанному, благодаря тому, что появляющиеся в показанном случае, или в случае нейтральной среды, цвета появятся и в случае любого другого цвета. Если взять цвет в среде близкий по тону и силе показанному, то надо учесть, что он обязательно отклонится в сторону показанного, но это отклонение еще не сделает его тусклым и грязным.

Если же взять цвет среды, сильно отличающийся от показанного, то он обязательно потускнеет, так как на него наложится цвет, показанный в книге, т. е. естественно сопровождающий основной, и получится в цветовом сочетании не просто выбранный цвет, а выбранный цвет плюс цвет показанный в книге, т. е. грязный, даже если он был выбран чистым. Например даже не яркий голубой цвет в среде к насыщенному желтому звучит бодро и цветно. Если в среде взят даже чистый, но не насыщенный цвет близкий к желтому, он неминуемо посереет и поблекнет, так как на него наложится тот голубой, что показан в книге, и из чисто желтого сделает его сильно погашенным.

Сложнее с средним цветом. Его назначение связывать цвет и среду, уравновешивая их на плоскости. Очевидно, что он должен изменяться вместе с изменением среды. Чем цвет среды будет больше приближаться к основному цвету, тем казалось бы и сцепляющий, который в предложенных комбинациях всегда находится между основным и цветом среды, приближающимся к дополнительному, должен тоже приближаться к основному. Такое положение верно только до известного предела. Если цвет среды будет приближаться еще сильнее, цвет сцепляющий может наоборот отклоняться, приближаясь к дополнительному и становясь дополнительным при условии полного сближения (по цветовому тону) цвета среды и основного.

Таким образом, через сцепляющий могут быть увязаны любые цвета. Этот экспериментально установленный факт имеет огромное значение в практике, поворачивая новую страницу в науке о цвете. Через сцепляющий можно установить пространственные взаимоотношения цветов, через сцепляющий можно восстановить яркость и чистоту, можно наоборот объединить—уравнять неопределенно детонирующие цвета и т. д.

По существу те же закономерные соотношения трех цветов даны во второй тетради (II) стр. 9—17, т. е. там тоже мы имеем основной цвет, (а), цвет среды (в) и сцепление (б), как третий компонент. Изменяются только светосиловые взаимоотношения, так как за исходный или основной принимается не цвет модели в нейтральной среде, как в уже рассмотренных первых примерах, а цвет дополнительный к цвету модели, который получается например при переводе глаз с наблюдаемой модели на нейтральный экран. При этом, мы опять получаем окрашивание среды и появление сцепляющего, только все цвета оказываются менее насыщенными.

Третий ряд примеров, которые даны в третьей тетради (III) стр. 17—24, получены на основании изучения дополнительного, получаемого при закрывании глаз после наблюдения модели.

При этом мы получаем опять цвет среды (в) и сцепляющего (б) к основному (а), которым является в данном случае дополнительный в глазу. Но здесь яркость и повышенная прозрачность цвета поддерживается сильно затемненными цветами среды. Оба цвета (основной и среды) также сцепляются третьим, который уравновешивает яркий цвет основного с цветом среды. Иными оказываются здесь только светосиловые взаимоотношения цветов, при условии, что раздражителем берется один цвет.

Во всех этих примерах даны ясные указания на то, как может быть выявлен один цвет через соответствующую среду и как он может быть сохранен в плоскости через сцепляющий (I, II, III тетради). Далеко не всегда именно такое взаимоотношение характерно для соотношения частей при цветовом оформлении вещи. Может оказаться, что части не находятся между собой в соотношении цвета и среды, а имеют более равнозна-

чащий смысл, который прежде всего не должен выражаться в различной степени насыщенности, определяющей ведущую роль наиболее насыщенного цвета.

Кроме того, не всегда является необходимым и возможным употребление сильно насыщенных цветов. Например, при цветовом оформлении архитектуры, особенно снаружи, т. е. на фасадах, преимущественно приходится пользоваться устойчивыми и дешевыми землевыми красителями.

В практике особенно важно, когда большое поле очень мало насыщенного цвета может быть поднято через небольшие детали, которые могут быть окрашены более насыщенно более дорогими красителями. Например, рамы окон или балконы в цветовом оформлении архитектуры берутся на масле, при известковой покраске всего дома. Это дает возможность значительно повысить интенсивность цвета в этих частях.

В четвертой тетради (IV) стр., даны примеры, показывающие как данные в книге цветовые сочетания могут быть переведены от более насыщенных к менее насыщенным цветам и сохранить в основном свой смысл, если не изменять данного в книге взаимоотношения цветов. Это значит, что цветность сочетания может напрягаться и усиливаться от соответствующего сопоставления, если составляющие его цвета более или менее загашены.

В первом из данных примеров вместо насыщенного желтого цвета взята желтая охра—стр. 25 (а) Тогда в цвете среды—стр. 25 (в) соответственно взята разбеленная сажа. Эти два цвета, сцепленные цветом—стр. 25 (б), составленным например из мумии с сажей, дают все вместе сочетание очень напряженное по цвету и вместе с тем увязанное в плоскости.

В практике цветового оформления архитектуры постоянно употребляется сочетание светлой охры и разбеленной сажи. Но если это сочетание может быть оправдано при определении грани, когда оно укрепляет различие между освещенной и затемненной плоскостями объема, то данные на одной плоскости эти цвета определенно грубо рвут плоскость. Данное сцепление, не приобретая самодовлеющего значения, может выравнять плоскость и усилить контрастное действие взятых цветов. Необходимо учесть, что желтая охра, давая впечатление желтого, фактически есть зачерненный оранжевый (зачернение

желтого дает зеленоватый цвет). Как видно даже сильно зачерненные цвета, поставленные в подобном соотношении, отличаются значительной цветовой напряженностью.

Если желательно получить впечатление желтого к синему при значительно более загашенном сочетании, то вместо желтого можно взять вовсе не желтый, а например разбеленную умбру, которая будет работать как желтый только по сопоставлению с синеватым тоном разбеленной сажи. Это показывает, что загашение идет не только через зачернение того же тона, но обязательно через соответствующее приближение загашенных цветов.

Насколько сильно загашенные цвета могут изменяться в зависимости от сопоставления, можно судить по следующему примеру — стр. 26 и 27 (а) дана та же умбра два раза: один раз она работает как желтый,—стр. 26 (а), если она сопоставляется через фиолетовый — стр. 26 (б) с забеленной сажей—стр. 26 (в) но та же умбра — стр. 27 (а) работает как розово-фиолетовый, если она сопоставлена с празеленью—стр. 27 (в) через желто-зеленый сцепляющий—стр. 27 (б).

Это явление значительно расширяет возможность цветовой характеристики, так как один и тот же материал может казаться совсем различным, в зависимости от окружения.

Следующие два примера касаются цветовой и пространственной функции сцепляющего. В первом примере даны четыре различные характеристики тех же красочных материалов через изменение только сцепляющего. В первом примере изменение сцепляющего изменяет в корне соотношение между цветами (стр. 28 и 29).

На страницах 28 и 29 повторены цвета основного—стр. 28 и 29 (а) (разбеленная охра) и среды—стр. 28 и 29 (в) (разбавленная сажа с небольшой примесью ультрамарина).

Если в первом случае, при голубом сцепляющем—стр. 28 (б) выявлен оранжевый—стр. 28 (а) как ведущий, то при розовом сцепляющем—стр. 29 (б) решительное преобладание приобретает синий (разбеленная сажа) стр. 29 (в). Два последние случая дают уравнение обоих цветов, как по цвету так и на плоскости: перекидные полоски — зеленая и фиолетовая.

В следующем примере (стр. 30) даны три случая изменения цветового сочетания через изменение сцепляющего. В первом случае сцепляющий—стр. 30 (б) выявляет зеленый—стр. 30 (в), во

втором случае голубой сцепляющий углубляет зеленый, делая его особенно прозрачным и глубоким. Третий случай показывает, как могут эти цвета быть пространственно уравновешаны через фиолетовый сцепляющий. Эти примеры показывают, какую роль может приобретать цвет как сцепление.

Это имеет очень большое значение в художественной практике, особенно, когда красочные средства ограничены, а требуется по содержанию совершенно определенная пространственная характеристика частей. Через сцепляющий могут быть разрешены очень сложные пространственные соотношения, не прибегая к светотени, добиваясь объемной выразительности не уходя от простых плоскостей. Через сцепление можно добиваться того, что два цвета близкие по светлоте и насыщенности будут приобретать решительное преобладание один перед другим или наоборот совершенно уравновешиваться по значению.

Большое затруднение могут представить количественные соотношения цветов в цветовом сочетании.

В приведенных примерах соотношение дано, как цвет в среде, причем оба эти цвета связываются третьим. Это, в известной степени, определяет и количественное отношение цветов. Среда — как наибольшая, сцепление — как наименьшая площадь. Но надо сказать, что еще более существенной, чем количественные соотношения, является именно предложенная последовательность в пространстве, т. е. цвет сцепляющий должен быть между основным и цветом среды.

Очень существенным при цветовом оформлении является вопрос о формирующих свойствах цвета. В первой части упоминалось об исследовательской работе, проделанной в области изучения влияния цвета на форму.

Выводы, к которым привела эта работа, показывают, что холодные цвета имеют склонность к прямизне граней и образованию углов, если даже форма имеет непрерывность границы по кривой. Наоборот, теплым цветам свойственна кривизна и пухлость форм, так что даже острые формы, окрашенные в теплые цвета, теряют остроту углов. Можно также отметить склонность цвета изменять форму в отношении вертикальной и горизонтальной направленности. Все эти явления должны быть учтены при цветовом оформлении.

Существенно помнить о расширенном зрении, выявившем на практике и в исследовании новые вопросы двух разных способов смотрения, сумеречного и дневного в одновременном контакте.

Справочник дает ответ только на одну из многочисленных проблем, которые подымаются в практике. Ряд проблем, поднятых в исследовательской работе, о которой говорилось в первой части этого предисловия не получил, достаточного отражения в данном справочнике, хотя они как расширяющие наши знания о средствах формировании образа, являются безусловно актуальными для художественной практики. Но как уже было отмечено в первой части, изучение цветовых явлений в отрыве от социального содержания художественного произведения не может дать руководства в практике. А потому дальнейшее изучение явлений цвета и формы должно вестись исходя из конкретных потребностей художественной практики. Это сделает и выводы более конкретными, облегчая и расширяя употребление справочника на практике. Над разрешением всех этих проблем работа продолжает вестись мною и в настоящее время.

М. Матюшин

Ленинград
1932

Редактор И. Ф. Титов. Техред. Я. Ю. Рублис. Изогиз № 3764/л. Тир 400 экз. 16 л. 73×104 с/м 1/16 Ленгорлит № 48259 Сд. в набор 17/IV 1932. Подп. в печ. 23/VII 1932 г. 21 типография ОГИЗ им. Ив. Федорова, Ленинград, Звенигородская ул., 11. Заказ № 197.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ[1]

ПЕРВИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Архивы

Фонд — ф.; опись — оп.; единица хранения — ед. хр.; дело — д.; лист — л. (включая лицевую и оборотную сторону страницы); оборот — об.

Амстердам
Стеделийк-музей. Отдел гравюр, документы № 1—13

Москва
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва, Отдел рукописей, фонд 25.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, фонды 134, 1334, 2973.

Частные архивы и коллекции

Санкт-Петербург (СПб)
РО ИРЛИ РАН — Рукописный отдел «Пушкинского Дома», Институт русской литературы Российской академии наук. Фонд 656 (Матюшин) и фонд 631 (Гуро).

Российская Национальная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (ранее Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина), отдел рукописей и отдел эстампов.

---

[1] В случае если перерыв между первым и использованным изданием имеет решающее значение, для прояснения исторического развития мысли указаны оба года публикации, в первую очередь — в отношении естественно-научных трудов и теорий цвета.

ГМИЛ — Государственный музей истории Ленинграда, теперь ГМИ СПб.

НБА РАХ — Научно-библиографический архив Российской академии художеств.

ГРМ — Государственный Русский музей. Фонды: а) дореволюционная живопись, б) советская живопись, в) дореволюционные рисунки, г) советская графика, д) архивы и е) живописные фонды. Архивы — ф. 121 («Союз молодежи»).

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства (бывший Л[енинградский]ГАЛИ). Фонд ГИНХУКовских материалов — Ф. 244. Оп. 1. Дело № 1, 15/18, 19, 21, 32, 48, 53, 56, 59, 71, 72.

Материалы по экспериментам с цветом, таблицы, живопись и рисунки:

Санкт-Петербург: ГРМ, ГМИ СПб, РО ИРЛИ, Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (отдел рукописей и отдел эстампов), частные коллекции. **Москва**: фонды РГАЛИ и Государственного музея Маяковского, частные коллекции. **Амстердам**: Стеделийк-музей.

Тексты Елены Гуро

— РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44 Письма Гуро к Матюшину (1907 — без даты).

— 1912—1913 «Чувство четвертого измерения». РО ИРЛИ РАН, ф. 656, л. 19. (Совместно с Михаилом Матюшиным). Перепечатано в «Органика» 2001, с. 33.

Тексты Бориса Эндера

— Без даты (возможно, 1924—25). «О восприятии объема и цвета. Статья и описание опытов». 65 листов. РГАЛИ, ф. 2973, оп. 1, ед. хр. 8.

— 1926 «В зале экспозиции отдела органической культуры». 8 листов. РГАЛИ, ф. 2973, оп. 1, ед. хр. 9.

— Дневники 1929—1939. Частный архив, Москва.

Тексты Марии Эндер

— 1927а Эндер Мария. «Цвет и цветовое сочетание». Машинописная рукопись. 32 страницы. Частный архив, СПб.

— 1927б «О дополнительной форме». РО ИРЛИ, ф. 656. Перепечатано в «Органика», 2000, с. 64—68.

— 1932 «Предисловие». «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Москва; Ленинград, 1932, с. 3—10 (см. Приложение).

— 1934 «Михаил Васильевич Матюшин. Статья 1934 года к выставке Матюшина в 1936 году». РГАЛИ, ф. 2973, оп. 1, д. 163. 11 листов.

ТЕКСТЫ (И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ) МИХАИЛА МАТЮШИНА

1912—1913 «Чувство четвертого измерения». РО ИРЛИ, ф. 656, л. 19. (Совместно с Еленой Гуро). Перепечатано в «Органика», 2001, с. 33.

«Победа над солнцем». Опера А.Крученых, музыка М. Матюшина. СПб., 1913.

1913 «О книге Метценже-Глеза "Du Cubisme"», «Союз молодежи». № 3. СПб. С. 25—34.

1914 «Футуризм в Петербурге». Первый журнал русских футуристов. № 1/2. С. 153—157.

1983 «Anleitung für eine neue Teilung der Töne» [Инструкция для четверть тонов на скрипке — рукопись 1910—1915]. *Sieg über die Sonne*, с. 296—298.

1916 «К выставке последних футуристов». «Очарованный странник». № 10. С. 16—18. Перепечатано в «Малевич», том 2, с.123—125.

1916—20 «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры». Машинописная рукопись, 32 страницы. Частный архив, СПб.

1923а «Не искусство, а жизнь». «Жизнь искусства». Петроград, 22 мая 1923, № 20 (895), с. 15.

1923б «О Мироощущении». Июнь 1923. РО ИРЛИ, ф. 656, д. 104, л. 71—73. Перепечатано в «Органика», 2000, с. 18.

1923в «О Мироощущении». Июль 1923. РО ИРЛИ, ф. 656, д. 104, л. 73. Перепечатано в «Органика», 2000, с. 18.

1926 «Über Ton und Farbe» (фрагмент записок), опубликовано в *Sieg über die Sonne*, 1983, с. 294—295.

1928 «Спроба нового відчуття просторони» [Попытка нового ощущения пространства]. «Нова Генерация». №. 11. Харьков. С. 311—322.

1931а «Неопубликованная рукопись о цвете». РГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 324.

1931б «Что надо добавить в справочник по цвету». РГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 324.

1932 «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». М.; Л. С. 11—32. См. Приложение.

1933—34 «Творческий путь художника». Машинописная копия. 214 страниц. Частный архив, СПб.

1976а «Опыт художника новой меры». «К истории русского авангарда». Сост. Н. Харджиев. Стокгольм. С. 159—187.

1976б «Русские кубо-футуристы. Воспоминания Михаила Матюшина». «К истории русского авангарда». Сост. Н. Харджиев. Стокгольм. С. 135—158.

Без даты. «М.В. Матюшин. Автобиография. Машинопись с пометками автора». РГАЛИ, ф. 134, оп. 2, ед. хр. 23, 1 лист.

ЛИТЕРАТУРА

«Авангард» 1989 — «Авангард, остановленный на бегу». *Аврора*. Л., 1989.

«Авангард» 1993 — «Авангард и его русские источники». Сост. Евгения Петрова, Иохен Пёттер. ГРМ. СПб., 1993

Алпатов 1934 — Алпатов Михаил. «Цвет в искусстве». БСЭ. Т. 60. 1934. С. 322.

Аменицкий & Хмелевская 1947 — Аменицкий Б.Д., Хмелевская Е.С. «Внутренняя окраска зданий». Л., 1947.

Аменицкий & Хмелевская 1953 — Аменицкий Б.Д., Хмелевская Е.С. «Наружная окраска зданий». Л., 1953.

Башмакофф 1987 — Башмакофф Наталия. «Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова». Ежегодник Института культурных связей между Финляндией и СССР. Хельсинки, 1987.

Белоус 1997 — Белоус В.Г. «Петроградская Вольная Философская Ассоциация (1919—1924) —

	антитоталитарный эксперимент в коммунистической стране». *Магистр*. М., 1997.
Бергсон 1913—1914	Анри Бергсон. «Собрание сочинений», т. 1—5. *М.И.Семенов*, СПб., 1913—1914.
Бергсон 1914	Анри Бергсон. «Творческая эволюция», М.; СПб., 1914.
Бужинска 2002	«Вольдемар Матвей (Владимир Марков). Статьи. Каталог работ. Письма». Сост. И.Бужинска. *Neptums*, 2002.
Васильев 1998	Васильев Александр. «Красота в изгнании». *Слово*. М., 1998.
«Великая утопия» 1993	«Великая утопия. Русский и советский авангард»: 1915—1932. Каталог выставки. Москва — Берн, 1993.
«Велимир Хлебников» 1986	«Велимир Хлебников. Творения». Сост. В.Н. Григорьев, А.Е. Парнис. Москва, 1986.
Вельфлин 1994	Вельфлин Генрих. «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве». (Первое изд. 1930). *Мирфил*. СПб., 1994.
Галеев 1980	Галеев Булат. «Поющая радуга». *Татарское книжное издательство*. Казань, 1980.
Гурьянова 2002	Гурьянова Нина. «Ольга Розанова и ранний русский авангард». *Гилея*. М., 2002.
Делакроа-Несмелова 1990	Делакроа-Несмелова В.Э. «Воспоминания о педагогической деятельности профессора М.В.Матюшина, 1922—1926», «Панорама искусств». № 13. *Советский художник*. М., 1990. С. 215—223.
Денисова 1967	Денисова Л. (составитель). «Из истории советской эстетической мысли». Сб. ст. М., 1967
«Елена Гуро» 1994	«Гуро Елена. Поэт и художник 1877—1913». Сост. А. Повелихина. Каталог выставки. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 1994.
Ефимов 2004	«Дизайн архитектурной среды». Ред. А. Ефимов. *Архитектура-С*. М., 2004. С. 303—304

Ефимов 1973 — Ефимов Андрей. «Формообразующее действие полихромии и вопросы его изучения в архитектурной школе». Неопубликованная диссертация на соискание степени кандидата архитектурных наук. МАРХИ, 1973.

Жадова 1974 — Жадова Лариса «Цветовая система М. Матюшина». «Искусство. Журнал Министерства культуры СССР». № 8. С. 38—46.

Жакар 1995 — Жакар Жан-Филипп. «Даниил Хармс и конец русского авангарда». СПб., 1995.

Иньшаков 1999 — Иньшаков Александр. «Лучизм в русской живописи и мировом авангарде. Мифология света в новом искусстве». *Искусствознание*. М., 2/99. С. 354—371.

Иньшаков 2003 — Иньшаков А. «Ларионов и Малевич. Лучизм и супрематизм. Н. Гончарова и Н. Ларионов. Исследования и публикация». Москва, *Наука*, 2003.

Капелюш 1976 — Капелюш Б.Н. «Архивы М.В.Матюшина и Е.Г.Гуро». «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год». Л., 1976. С. 3—24.

Карасик 1995 — Карасик Ирина. «Мансуров в ГИНХУКе» в Киблицкий 1995. С. 26—36.

Карасик 1998а — Музей в Музее: Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. Ст., сост. и подгот. И. Карасик. СПб. Palace Editions, 1998.

Карасик 1998б — Карасик И. «Петроградский Музей художественной культуры» в Карасик, 1998а. С. 9—36.

Киблицкий 1995 — Мансуров и петроградский авангард. Сост. И. Киблицкий. СПб., 1995.

Ковтун 1976 — Ковтун Е.Ф. «К.С. Малевич. Письма к М.В. Матюшину». «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год». (Публикация). Л., 1976. С. 177—195.

Костров 1990 — Костров Н.И. «М.В.Матюшин и его ученики». «Панорама искусств». № 13. М., 1990. С. 190—214.

Кравков 1923 — Кравков С.В. «Учение о цветах В. Оствальда». «Журнал психологии, неврологии и психиатрии». Т. III, 1923.

Кравков 1926 — Кравков С.В. «Предисловие». В. Оствальд. «Цветоведение». *Промиздат*. М.; Л., 1926. С. 5—14.

Кравков 1929 — Кравков С.В. «Цветоведение В. Оствальда». «Современная архитектура». № 2. 1929. С. 88—89.

Кравков 1932 — Кравков С.В. «Руководство к практическим занятиям по цветоведению». *Государственное технико-теоретическое издательство*. М., 1932.

Крученых 1913 — Крученых Алексей. «Победа над солнцем». СПб., 1913.

Кульбин 1910 — Кульбин Николай. «Студия Импрессионистов». СПб., 1910

Лазарев 1923а — Лазарев П.П. «Ионная теория возбуждения». Москва; Петроград, 1923.

Лазарев 1950—57 — Лазарев П.П. Сочинения. Т. 1—3. М.; Л., 1950—1957.

Лившиц 1933 — Лившиц Бенедикт. «Полутораглазый стрелец». Л., 1933.

Лодыженский 1912 — Лодыженский М.В. «Сверхсознание и пути к его достижению. Индусская Раджа-йога и христианское подвижничество. Опыт исследования». (Первое изд. 1911). СПб., 1912.

«Малевич о себе» 2004 — «Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика». Том 1—2. Сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004.

«Малевич» 1988 — «Казимир Малевич: 1878—1935». Каталог выставки. Государственный Русский музей, Ленинград, Государственная Третьяковская галерея, Москва. Стеделийк-музей, Амстердам, 1988.

Матюшина 1973	Матюшина О. «Призвание». «Звезда». № 4. Ленинград, апрель 1973. С. 164—179.
Маца 1933	Маца Иван. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация». М.; Л., 1933.
Маца 1967	Маца Иван. «Советская эстетическая мысль в 20-е годы» в Денисова, 1967. С. 18—59.
Миронова 1984	Миронова Ленина. «Цветоведение». М., 1984.
«Морозов и Щукин» 1993	«Морозов и Щукин — русские коллекционеры». Художественный музей Фольксваген, Эссен, Германия 1993.
Несмелов 1999	Несмелов Никита. «Валида Делакроа. Жизнь и творчество. Звучащий цвет. Художник Валида Делакроа, 1899—1972». Каталог выставки. Музей Анны Ахматовой. СПб.
Нюберг 1927	Нюберг Н.Д. «Эстетика цвета» в Рихтер 1927. С. 128—135.
Нюберг 1931	Нюберг Н.Д. «Гармония цветов» в Рихтер 1931. С. 122—127.
Нюберг 1932	Нюберг Н.Д. «Курс цветоведения». М.; Л., 1932.
Нюберг 1934	Нюберг Н.Д. «Цвет». БСЭ, 1934. С. 314—321.
«Органика» 2000	«Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века». Сост. Алла Повелихина. М., 2000.
«Органика» 2001	«Органика. Новая мера восприятия природы художниками русского авангарда 20 века». Сост. Алла Повелихина. СПб., 2001.
Оствальд 1926	Оствальд В. «Цветоведение». М.; Л., 1926.
Паперный 1985	Паперный Владимир. «Культура Два». *Ardis*. Ann Arbor, 1985.
Повелихина 2000	Повелихина Алла. «Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии натуры». «Органика». 2000. С. 43—49.
Повелихина 1990	Повелихина А., сноски к Костров, 1990, с. 202—214 (авторство не указано).

Поляков 1986 — Поляков М.Я. «Велимир Хлебников: Мировоззрение и поэтика» — в книге «Велимир Хлебников. Творения». М., 1986. С. 5—35.

Поспелов 1990 — Поспелов Г.Г. «Бубновый Валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов». *Советский художник*. М., 1990.

Ракитин 1970 — Ракитин Василий «Вхутемас. Традиции и эксперименты...». «Творчество». № 12. М., 1970. С. 7—8.

Ракитин 1993 — Ракитин В. «Мастеровой и пророк. Заметки на полях двух творческих биографий». — «Великая утопия», 1993.

Рихтер 1927 — Рихтер Леопольд. «Основы учения о цветах, для художников и деятелей художественной промышленности» (перевод с немецкого *Die Farbe als wissenschaftliche und künstlerische Probleme*, Vienna 1923 и дополнения Н.Т.Федорова). *Госиздат*. М.; Л., 1927.

Рихтер 1931 — Рихтер Леопольд. «Основы учения о цветах» (второе изд.). *Государственное научно-техническое издательство*. М.; Л., 1931.

Родный и Соловьев 1969 — Родный Н.И., Соловьев Ю.И. «Вильгельм Оствальд». *Наука*. М., 1969.

Рубцов 1913 — Рубцов А.А. «Заветы Ционглинского». СПб., 1913.

«Русский Кубо-футуризм» 2002 — «Русский Кубо-футуризм». Сост. Г.Коваленко. СПб, 2002.

Сарабьянов и Шатских1993 — Сарабьянов Д. и Шатских А. (составитель) «Казимир Малевич. Живопись. Теория». *Искусство*. М., 1993.

Свами Вивекананда 1906 — Свами Вивекананда. «Философия йога. Лекции, читанные зимой 1895—1896 гг. в Нью-Йорке о радже-йоге или подчинении внутренней природы и афоризмы Патанджали с комментариями». *Сосница*, 1906.

Соловьев 1988 — Соловьев Владимир. Сочинения. Т. II. М., 1988.

«Союз молодежи» 1912—1913 — «Союз молодежи». № 1—3. СПб., 1912—1913.

Сталин 1947 — Сталин И.В. «Вопросы ленинизма». 11-е изд. *ОГИЗ*. М., 1947.

Степанова 1994 — Степанова Варвара: «Человек не может жить без чуда». М., 1994.

Теплов 1928 — Теплов Б. «Задачи и методы работы в области изыскания защитных цветов». «Война и техника». № 8—9. 1928.

«Трое» 1913 — «Трое». СПб., 1913.

Троцкий 1925/1991 — Лев Троцкий. «Литература и Революция». М., 1925/1991.

Успенский 1909 — Успенский П. Д. «Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого». СПб., 1909.

Успенский 1992 — Успенский П. Д. «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира» (первое изд. 1911). Репринтное издание. *Андреев и сыновья*. СПб., 1992.

Федоров 1927а — Федоров Н.Т. «К теории и практике колориметрии». «Известия текстильной промышленности и торговли». 1927. № 13—14.

Федоров 1927б — Федоров Н.Т. «О вычислении по спектрам поглощения и отражения субъективных характеристик цвета». «Журнал прикладной физики» IV. 1927. С. 19—32.

Федоров 1931 — Федоров Н.Т. «Предисловие ко второму изданию» в Рихтер, 1931. С. 3—4.

Федоров 1935 — Федоров Н.Т. «Курс общего цветоведения». *ОНТИ, Главная редакция химической литературы, НКТП СССР*. М., 1935.

Федоров 1939 — Федоров Н.Т. «Общее цветоведение». *ГОНТИ*. М., 1939.

Флоренский 1993 — Флоренский Павел. «Иконостас. Избранные труды по искусству». Сост. Андрей Наследников. *Мирфил*. СПб., 1993.

Фриче 1930 — Фриче Владимир. «Социология искусства» (первое изд. 1926, второе изд. 1929). М.; Л., 1930.

Хазанова 1980 — Хазанова В.Э. «Советская архитектура первой пятилетки: Проблемы города будущего». М., 1980.

Хан-Магомедов 1995а — Хан-Магомедов С.О. «ВХУТЕМАС». *Ладья*. М., 1995.

Хан-Магомедов 1995б — Хан-Магомедов С.О. «Пионеры советского дизайна». *Галарт*. М., 1995.

Харджиев 1976 — Харджиев Николай, сост. «К истории русского авангарда». *Hylea*. Stockholm, 1976.

Хмелевская 1967 — Хмелевская Елена. «Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов». *Главленинградстрой*, 1967

«Художники школы» 1996 — «Художники школы М.В. Матюшина. Из собрания Н. Несмелова», СПб. Каталог выставки. Киров, 1996.

«Школа органического искусства» 1999 — «Школа органического искусства в русском модернизме». *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus XVI/1—2. Сост. Н. Башмаковой, О. Кушлиной и И. Лощилова. Helsinki, 1999.

Эвенбах 1931 — Эвенбах Евгения. «Зеленый город». М., 1931.

Эндер 1994 — Эндер Зоя. «Влияние Елены Гуро на ее современников и на последующее поколение писателей и художников». *Europa Orientalis* 13:1, 1994. С. 125—136.

Эндер 1991 — Эндер Зоя. «Эксперименты Бориса Эндера в области заумного стихосложения. Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре». Берн, 1991.

Эндер-Масетти 1988 — Эндер-Масетти Зоя. «История рукописи неизданного произведения Елены Гуро "Бедный рыцарь"», *Elena Guro: Selected Prose and Poetry*, eds. Ljunggren, & Nilsson, Stockholm Studies in Russian Literature 25, 1988, p. 111—214.

Эндер 1986 — Эндер Зоя. «Велимир Хлебников и Елена Гуро», «В.Хлебников. Стихи. Поэмы. Проза». Нью-Йорк, 1986.

Эндикотт Барнетт	Эндикотт Барнетт, Вивьен. «Участие России в Биеннале в Венеции 1924 года», «Великая утопия», 1993, с. 177—185.
Янгфельдт 1992	«Якобсон-будетлянин. Сборник материалов». Сост. Б. Янгфельдт. Stockholm, 1992.
Abrams 1953	Meyer Howard Abrams *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press. 1953
Adaskina & Sarabianov 1990	Natalia Adaskina & Dmitri Sarabianov *Liubov Popova*. London, 1990.
Albers 1963	Josef Albers *Interaction of Color*: Yale University Press, 1963.
Albert-Vanel 2002	Michel Albert-Vanel «Optical fusions and proportional synthesis», in Chung & Rodrigues 2002, p. 182—185.
Alpers 1983	Svetlana Alpers *The Art of Describing*. University of Chicago Press 1983.
Alvesson & Sköldberg 1994	Mats Alvesson & Kaj Skuldberg *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund, 1994.
Andersen & Grigorieva 1977	Troels Andersen & Ksenia Grigorieva eds. *Art et poësie russes 1900—1930. Le tramway egaré*. Centre Pompidou, Paris, 1977.
Andersen 1968a	T. Andersen ed. *Malevich Vols I—II Essays on art 1915—1933*. Copenhagen, 1968.
Andersen 1968b	T. Andersen ed. *Vladimir Tatlin*. Moderna Museet. Stockholm, 1968.
Andersen 1976	T. Andersen ed. *Malevich Vol III The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922—25*. Copenhagen, 1976.
Andersen 1978	Troels Andersen ed. *Malevich Vol IV. The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913—33. Vol. IV*. Copenhagen, 1978.
Anschütz 1927	Georg Anschütz *Kurze Einfühnung in die Farbe-Ton-Forschung*. Leipzig, 1927.
Arnheim 1954	Rudolf Arnheim *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles, 1954.

Banjanin 1983 — Milica Banjanin «Elena Guro and Boris Ender», *Russian Language Journal XXXVII*, Nos 126/127. 1983, p. 105—119.

Barasch 2000a — Moshe Barasch *Theories of Art 1, From Plato to Winckelmann*. Routledge, 2000.

Barasch 2000b — Moshe Barasch *Theories of Art 2, From Winckelmann to Baudelaire*. Routledge, 2000.

Baron-Cohen & Harrison 1997a — Simon Baron-Cohen & John E. Harrison eds. *Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings*. Cambridge Massachusetts 1997.

Baron-Cohen & Harrison 1997b — Simon Baron-Cohen & John E. Harrison «Synaesthesia: a review of psychological theories» in Barron-Cohen & Harrison 1997a, p. 109—123.

Barr 1986 — Alfred Barr *Defining Modem Art. Selected Writings*. New York. 1986.

Baxandall 1972 — M. Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press, 1972.

Baxandall 1985 — M. Baxandall *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press. 1985.

Beare 1906 — John I. Beare *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmeon to Aristotle*. Oxford, 1906.

Benjamin 1983 — Walter Benjamin *Das Passagenwerk*, ed. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1983.

Bergson 1962 — Henri Bergson *L'Évolution créatrice. Collection des prix Nobel de littérature*, ed. by the Swedish Academy. Stockholm, 1962.

Berlin & Kay 1969 — Brent Berlin & Paul Kay *Basic Color Terms*. University of California Press, 1969.

Billger 1999 — Monica Billger *Colour in Enclosed Space. Observation of Colour Phenomena and Development of Methods for Identification of Colour Appearance in Rooms*. Chalmers University of Technology, Göteborg, Sweden, 1999.

Birren 1969 — Faber Birren ed. *The Color Primer. A Basic Treatise on the Color System of Wilhelm Ostwald*. New York, 1969.

Birren 1981	Faber Birren «Introduction» to Chevreul, 1981, p. 5—35.
Björnager Jensen 1977	Kjeld Björnager Jensen *Russian Futurism, Urbanism, and Elena Guro*. Arkona Aarhus-Denmark 1977.
Blakeley 1964	T. Blakeley *Soviet Theory of Knowledge*. Dordrecht-Holland 1964.
Blakeley 1975	T. J. Blakeley, ed. *Themes in Soviet Marxist Philosophy*. Dordrecht-Holland, 1975.
Blakeley 1980	T.J. Blakeley «Union of Soviet Socialist Republics», *Handbook of World Philosophy Contemporary Developments since 1945*, ed. J.R. Burr. Westpoint, Connecticut 1980, p. 317—326.
Blavatsky 1950	Helena P. Blavatsky *Isis Unveiled. A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (first ed. 1877). Theosophical University Press Pasadena, California, 1950.
Boring 1950	Edwin G. Boring *A History of Experimental Psychology*. (first ed. 1929) New York, 1950.
Bowlt & Matich 1996	John E. Bowlt & Olga Matich eds. *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford University Press, 1996.
Bowlt 1973/74	J.E. Bowlt «Concepts of Color and the Soviet Avant-Garde», *The Structurist* Saskatoon, No 13/14. 1973/74, p. 21—29.
Bowlt 1982	J.E. Bowlt *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group*. Oriental Research Partners Newtonville, Mass. 1982.
Bowlt 1988	J.E. Bowlt ed. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*. Thames and Hudson, 1988.
Bowlt 1991/92	J.E. Bowlt «Orphism and Simultanism: the Russian Connection», *The Structurist* Saskatoon, № 31/32, 1991/92, p. 72—80.
Bowlt 1996	J.E. Bowlt «Body Beautiful. The Artistic Search or the Perfect Physique» in Bowlt & Matich 1996, p. 37—58.

Bowmaker 1991 — J.K. Bowmaker «Visual Pigments, Oil Droplets and Photoreceptors» in Gouras 1991a, p. 108—127.

Bown 1998 — Matthew Cullerne Bown *Socialist Realist Painting*. Yale University Press 1998.

Brendel 1986 — Janos Brendel «Der deutsche Einfluss von Scheerbart und Wilhelm Ostwald auf die ungarische Konstruktivistentheorie», *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Neue Galerie Kassel 1986, p. 173—178.

Brown 1982 — Edward J. Brown *Russian Literature Since the Revolution*. Harvard University Press, 1982.

Bryson, Holly & Moxey 1992 — Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey eds. *Visual Theory*. Polity Press. 1992.

Buck-Morss 2000 — Susan Buck-Morss *Dreamworld and Catastrophe*. MIT Press 2000.

Bürger 1974 — Peter Bürger *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp 1974.

Byrne & Hilbert 1997 — Alex Byrne & David R. Hilbert eds. *Readings on Color. Vol. 1: The Philosophy of Color*. MIT Press 1997.

Carlson 1993 — Maria Carlson *No Religion Higher than Truth*. Princeton University Press 1993.

Cassirer 1964 — E. Cassirer *The Individual and Cosmos*. New York 1964.

Chevreul 1839 — M.E. Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris 1839.

Chevreul 1981 — M.E. Chevreul *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to the Arts*. (first English edition 1854) New York 1981.

Chipp 1968 — Herschel B. Chipp, ed. *Theories of Modern Art*. University of California Press 1968.

Chung & Rodrigues 2002 — Robert Chung & Allan Rodrigues *AIC Color 01. The 9th Congress of the International Color association*. SPIE — The International Society for Optical Engineering 2002.

Clark 1997	Katerina Clark «Socialist Realism *with* Shores: The Conventions for the Positive Hero», in *Socialist Realism Without Shores*, in Lahusen & Dobrenko 1997, p. 27—50.
Conclin 1954	Harold C. Conclin *The Relation of Hanunyo Culture to the Plant World*. Yale University Press, 1954.
Cooke 1989	Catherine Cooke «Malevich: From Theory into Teaching» in *Malevich* 1989, p. 7—27.
Crary 1990	Jonathan Crary *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press 1990.
Crary 1999	Jonathan Crary *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press 1999.
Cytowic 1989	R.E. Cytowic *Synesthesia. A Union of the Senses*. New York 1989.
Cytowic 1997	Richard E. Cytowic «Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology — a Review of Current Knowledge» in Baron-Cohen & Harrison 1997a, p. 17—42.
Daniels 1993	Barry Daniels «Daguerre — Theatermaler, Dioramist, Photograph» in Plessen 1993, p. 36—42.
Danius 1998	Sara Danius *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*. Uppsala 1998.
Danto 1992	Arthur Danto «Description of Phenomenology of Perception» in Bryson, Holly & Moxey 1992, p. 201—216.
Derefeld & Berggrund 1994	Gunilla Derefeldt & Ulf Berggrund *Färg som informationsbärare*. Försvarets Forskningsanstalt. Avd. för Humanvetenskap. Stockholm 1994.
Derefeldt 1991	G. Derefeldt «Colour Appearance Systems» in Gouras 1991a, p. 218—256.
Die Grosse Utopie 1992	*Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915—1932*. Exhibition catalogue. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 1992.
Dilthey 1957—1958	Dilthey *Gesammelte Schriften* V and VI Stuttgart 1957—1958.

Doerner 1994 — Max Doerner *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. (first ed. 1921) Stuttgart, 1994.

Dorra 1994 — Henri Dorra *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. University of California Press, 1994.

Douglas 1973—74 — Charlotte Douglas «Colors without Objects», *The Structurist*. Saskatoon. № 13/14 1973—74, p. 30—41.

Douglas 1980 — C. Douglas *Swans of other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor 1980.

Douglas 1984 — C. Douglas «Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art», *Art Journal*, Summer 1984, p. 153—161.

Douglas 1985 — C. Douglas ed. *Velimir Khlebnikov. The King of Time*. Harvard University Press 1985.

Douglas 1988 — C. Douglas «Beyond Reason: Malevich, Matiushin and their Circles» in Tuchman 1988, p. 185—199.

Drucker 1994 — Johanna Drucker *Theorizing Modernism*. Columbia University Press, 1994.

Düchting 1996 — Hajo Düchting *Farbe am Bauhaus*. Berlin 1996.

Eco 1985 — Umberto Eco «How culture conditions the colours we see» in *On Signs*. ed. Marshall Blonsky. John Hopkins Univ. Press, 1985, p. 157—175.

Epperlein 1997 — Beate Epperlein *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*. Verlag für moderne Kunst. Nürnberg 1997.

Eriksson 1998 — Yvonne Eriksson *Tactile Pictures*. Acta Universitatis Gothoburgensis 1998

Ermolaev 1997 — Herman Ermolaev *Censorship in Soviet Literature 1917—1991*. Rowman & Littlefield 1997.

Experiment 1997 — *Experiment. RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences*. Nicoletta Misler ed. Institute of Modern Russian Culture. Los Angeles. Vol 3. 1997.

Farrell 1962 — B.A. Farrell «Experience», *The Philosophy of Mind*, V.C. Chappell ed. Prentice Hall 1962. p. 23—49.

Fitzpatrick 1970 — Sheila Fitzpatrick *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organisation of education and*

the Arts under Lunacharsky October 1917—1921. Cambridge University Press, 1970.

Fitzpatrick 1992 — Sheila Fitzpatrick *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia.* Cornell University Press, 1992.

Fridell Anter 2000 — Karin Fridell Anter *What colour is the red house? Perceived colour of painted facades.* Doctoral dissertation. Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm, 2000.

Frith & Paulesu 1997 — Christopher D. Frith & Eraldu Paulesu «The Physiological Basis of Synaesthesia» in Baron-Cohen & Harrison 1997a, p. 123—148

From Surface 1974 — *From Surface to Space. Russia 1916—24.* Exh. cat. Galerie Gmurzynska. Cologne 1974.

Futurism & Futurisms 1984 — *Futurism & Futurisms* Pontus Hultén, ed. Thames and Hudson 1984.

Gage 1993 — John Gage *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* Thames and Hudson 1993.

Gage 2000 — John Gage *Colour and Meaning.* Thames and Hudson 2000.

Galeyev & Vanechkina 2001 — B.M. Galeyev & I. L. Vanechkina «Was Scriabin a Synesthete», *Leonardo.* MIT Press. Vol 34. No. 4, 2001, p. 357—361.

Gasparov 1996 — Boris Gasparov «Development or Rebuilding: Views of Academician T. D. Lysenko in the Context of the late Avant-Garde» in Bowlt & Matich, eds. 1996, p. 133—150.

Gassner & Gillen 1979 — H. Gassner & E. Gillen eds. *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Köln 1979.

Gavel 1979 — Jonas Gavel *Colour: A Study of its Position in the Art History of the Quattro and Cinquecento,* Stockholm 1979.

Geertz 1975 — Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures.* Hutchinson of London 1975.

Gibson 1950 — J.J. Gibson *The Perception of the Visual World.* Riverside Press, 1950.

Gibson 1966 — James J. Gibson *The Senses Considered as Perceptual Systems.* Boston 1966.

Glatzer Rosenthal 1986 Bernice Glatzer Rosenthal ed. *Nietzsche in Russia.* Princeton 1986.

Gleizes & Metzinger 1912 Gleizes & Metzinger *Du Cubisme.* Figuriere Paris 1912.

Goethe 1991 Johann Wolfgang Goethe *Zur Farbenlehre* (1810). Manfred Wenzel ed. Frankfurt am Main 1991.

Goethe 2000 J.W. von Goethe *Theory of Colours* (first English ed. 1840) Introduction by D.B. Judd. MIT Press, 2000.

Goethe 1832/1999 Goethe *Faust* (1832) München 1999

Golding 1959 John Golding *Cubism. A History and an Analysis 1907—1914.* London 1959.

Goldsmith 1991 Timothy H. Goldsmith «The Evolution of Visual Pigments and Colour Vision» in Gouras 1991a, p. 62—89.

Gombrich 1982 E. H. Gombrich *The Image of the Eye.* 1982.

Gombrich 1991 E. H. Gombrich *Art and Illusion.* (first ed. 1960) Phaidon 1991.

Gordon 1974 Donald E. Gordon *Modern Art Exhibitions 1900—1916.* Prestel Munich 1974.

Gouras 1991a Peter Gouras ed. *The Perception of Colour* Macmillan Press Scientific and Medical. London 1991.

Gouras 1991b Peter Gouras «The History of Colour Vision» in Gouras 1991a, p. 1—9.

Gouras 1991c P. Gouras «Precortical physiology of colour vision» in Gouras 1991a, p. 163—178.

Gouras 1991d P. Gouras «Cortical Mechanisms of Color Vision» in Gouras 1991a, p. 179—197.

Gray 1986 Camilla Gray *The Russian Experiment in Art 1863—1922.* Revised and enlarged edition. Thames and Hudson 1986.

Green-Armytage 1995a P. Green-Armytage «Contradictory Complementaries and the Elastic Colour Circle». Paper presented at the 5th Biennal Conference of the Colour Society of Australia 1995 (unpublished).

Green-Armytage 1995b P. Green-Armytage «Primary Confusion», *Aspects of Colour*, eds. Harald Arnkil & Esa Hä-

mälainen. University of Art and Design UIAH, Helsinki 1995. p. 191—200.

Green-Armytage 1996 — Paul Green-Armytage «Complementary Colours — Description or Evaluation?», *Colour Report. F 50. Scandinavian Colour Institute.* 1996. p. 205—209.

Günther 1997 — Hans Günther «Wise Father Stalin and His Family in Soviet Cinema», in Lahusen & Dobrenko 1997, p.178—190.

Gutkin 1994 — I. Gutkin «From Futurism to Socialist Realism» в Paperno & Grossman 1994, p. 167—196.

Gutkin 1999 — Irina Gutkin *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890—1934.* Northwestern University Press, 1999.

Hard 1985 — Anders Hard «Är komplementärfärger mer olika än andra färgpar?» [Are complementary colours more different than other colour pairs?] *Colour Report F31. Scandinavian Colour Institute* 1985, p. 7—18.

Hard, Sivik & Tonnquist 1996 — Anders Hard, Lars Sivik & Gunnar Tonnquist «NCS, Natural Color System — from Concept to Research and Applications, part I and II» *Colour Report F49, Scandinavian Colour Institute 1996*, an offprint from *Color Research & Application*, vol. 21, No. 3, June 1996.

Hardin 1988 — C.L. Hardin *Color for Philosophers.* Indianapolis/Cambridge 1988.

Harrison & Wood 1994 — Charles Harrison & Paul Wood, eds. 1994 *Art in Theory 1900—1990.* Blackwell 1994.

Hegel 1979 — Georg Wilhelm Friedrich Hegel *Werke 3. Phänomenologie des Geistes.* Suhrkamp Frankfurt a. M. 1979

Heller 1997 — Leonid Heller »A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories», in Lahusen & Dobrenko 1997, p. 27—50.

Helmholtz 1924—1925 — Hermann von Helmholtz *Physiological Optics Vols I—III.* First German ed. 1866. Third ed. 1910 was used for the English translation) The Optical Society of America 1924—1925.

Henderson 1975/76 — Linda Darlyle Henderson «The Merging of Time and Space: 'The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich», *The Structurist*, Saskatoon, № 15/16, 1975/76, p. 97—108.

Henderson 1983 — L.D. Henderson *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modem Art*. Princeton University Press, 1983.

Henderson 1988 — L.D. Henderson «X-Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp and the Cubists», *Art Journal*, Vol. 47, 1988, p. 323—340.

Henderson 1995 — L. D. Henderson «Die moderne Kunst und das Unsichtbare», *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900—1915*. Frankfurt 1995, p. 13—31.

Hering 1875 — Ewald Hering «Zur Lehre vom Lichtsinne VI. Grundzüge einer Theorie des Farbensehens» Sitzungsbericht *Akad. Wiss Wien. Mathem.-Natur-wiss.*, Cl. 70, № 3, 1875, p. 169—204.

Hering 1964 — Ewald Hering *Outlines of a theory of the light sense* (translation L.M. Hurvich and D. Jameson). Harvard University Press, 1964.

Hess 1993 — Walter Hess *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen der Maler von Cezanne bis Mondrian*. (first ed. 1953). Mäander München 1993.

Hinton 1900 — C.H. Hinton *A New Era of Thought*. (first ed. 1888) London 1900.

Hinton 1906 — C.H. Hinton *The Fourth Dimension*. (first ed. 1904) London 1906.

Homer 1964 — William I. Homer *Seurat and the Science of Painting*. MIT Press 1964.

Howard 1992 — Jeremy C. Howard *The Union of Youth*. Manchester University Press, 1992.

Hurvich 1981 — L.M. Hurvich *Color Vision*. Sunderland, Massachussetts 1981.

Imdahl 1985 — Max Imdahl «Zu Delaunays historischer Stellung — Perspektive, Simultaneität und Farbe», *Delaunay und Deutschland* ed. Peter-Klaus Schuster. Köln 1985, p. 169—192.

Itten 1960 — Johannes Itten *Kunst der Farbe.* Ravensburg 1960 (Gekürzte Studienausgabe 1970)

Jay 1994 — Martin Jay *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* University of California Press, 1994.

Joravsky 1961 — D. Joravsky *Soviet Marxism and Natural Science 1917—1932.* Columbia University Press, 1961.

Joravsky 1970 — D. Joravsky *The Lysenko Affair.* Harvard University Press, 1970.

Joravsky 1989 — David Joravsky *Russian Psychology. A Critical History* Cambridge Massachusetts 1989.

Kahl 1971 — Russell Kahl ed. *Selected Writings of Hermann von Helmholtz.* Wesleyan University Press, 1971.

Kaiser & Boynton 1996 — Peter K. Kaiser & Robert M. Boynton *Human Color Vision.* Optical Society of America 1996.

Kaku 1994 — Michio Kaku *Hyperspace.* Ancor Books Doubleday 1994.

Kandinsky 1911/1952 — W. Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (first ed. 1911) Bern 1952.

Kandinsky 1926/1963 — Wassily Kandinsky *Punkt und Linie zur Fläche* (first ed. 1926). Bern 1963.

Kant 1956 — Immanuel Kant *Werke in sechs Bänden. Kritik der reinen Vernunft.* Bd. 2. Wiesbaden 1956—1964.

Karassik 1991 — I. Karasik «Das Institut für Künstlerische Kultur (GINKhUK)», *Matjuschin* 1991, p. 40—59.

Katz 1911 — D. Katz *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung.* Leipzig 1911.

Katz 1935 — David Katz *The World of Colour.* London 1935.

Kemp 1990 — Martin Kemp *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* Yale University Press, 1990.

Kenez 1999 — Peter Kenez *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End.* Cambridge University Press, 1999.

Koffka 1935 — Kurt Koffka *Principles of Gestalt Psychology.* London; New York 1935.

Kostroma 1999	Alexei Kostroma «Reconstruction of Mikhail Matyushin's Performance 'The Birt of Light, Colour and Volume», *Organica* 1999, p. 79—81.
Kovtun 1970	Evgenii Kovtun «Malevich and his Creative Path», *Malevich* 1970.
Kovtun 1974	E. Kovtun «The Beginning of Suprematism», *From Surface to Space. Russia 1916—24.* Galerie Gmurzynska, Cologne 1974.
Kowtun 1983	E. Kowtun «Sieg über die Sonne' Materialien» in *Sieg über die Sonne.* 1983.
Kowtun 1996	E. Kowtun «Kasimir Malewitsch: Das GINChUK und die Reise nach Berlin» in Weiss 1996a, p. 33—37.
Krauss 1992	Rosalind Krauss «Using Language to do Business as Usual» in Bryson, Holly & Moxey 1992, p. 79—95.
Krementsev 1997	Nikolai Krementsev *Stalinist Science.* Princeton University Press, 1997
Kries 1905	J. von Kries «Die Gesichtsempfindungen», *Handbuch der Physiologie des Menschen*, ed. W. Nagel, Braunschweig 1905, p. 168—204.
Kries 1923	Johannes von Kries *Allgemeine Sinnesphysiologie.* Leipzig 1923.
Kuehni 1997	Rolf G. Kuehni *Color. An Introduction to Practice and Principles.* John Wiley & Sons 1997.
Lahusen & Dobrenko 1997	Thomas Lahusen & Evgeny Dobrenko eds. *Socialist Realism Without Shores.* Duke University Press, 1997.
Lahusen 1997	Thomas Lahusen «Socialist Realsim in Search of its Shores: Some Historical Remarks on the 'Historically Open Aesthetic System of the Truthful Representation of Life» in Lahusen & Dobrenko 1997, p. 5—26.
Lankheit 1984	Klaus Lankheit Dokumentarische Neuausgabe von W. Kandinsky & F. Marc *Der Blaue Reiter 1912* Piper München Zürich 1984.
Lazarev 1923	P. P. Lazarev «Die Ionentheorie der Reizung», *Abhandlungen und Monographien aus dem Ge-*

biete der Biologie und Medizin, Vol. 3, Bern, Leipzig 1923.

Leadbeater 1920 — C. W. Leadbeater *Man Visible and Invisible*, (first ed. 1902). London 1920.

Lenin 1920 — V. I. Lenin «On Proletarian Culture» (1920) reprinted in Art in Theory 1900—1990, eds. Harrison & Wood Blackwell 1994. p. 383—384.

Lenning 1936 — E. Lenning *Färgernas system och harmoni. En handledning för envar enligt Ostwalds färglära.* Stockholm 1936.

Lindsay & Vergo 1982 — K. Lindsay & P. Vergo eds. *Kandinsky. Complete Writings on Art* Vols I and II. Boston and London 1982.

Livingstone & Hubel 1987 — M.S. Livingstone & D.H.Hubel «Psychophysiical Evidence for Separate Channels for the Perception of Form, Color, Movement, and Depth», *The Journal of Neuroscience*, November 7 (11) 1987, p. 3416—3468.

Livingstone & Hubel 1988 — Margarete Livingstone & David H. Hubel «Do the relative mapping densities of the magno— and parvocellular systems vary with eccentricity?», *The Journal of Neuroscience* 8, 1988, p. 4334—4337.

Livingstone 2002 — Margaret Livingstone *Vision and Art. The Biology of Seeing.* Harry N. Abrams, Inc. New York 2002.

Ljunggren 1982 — Magnus Ljunggren *The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's Novel* Peterburg Stockholm 1982.

Lodder 1987 — Christina Lodder *Russian Constructivism.* Yale University Press. 1987.

Loers 1991 — Veit Loers «Raum der Gegenwart», *Moholy-Nagy.* Exhibition catalogue. Museum Fridericianum Kassel 1991, p. 37—53.

Macadam 1970 — David L. ed. Macadam *Sources of Color Science.* MIT Press. 1970.

Malcolm 1962 — Norman Malcolm «Wittgenstein's Philosophical Investigations», *The Philosophy of Mind*, V.C. Chappell ed. Prentice Hall 1962, p. 74—101.

Malevich 1915	Kazimir Malevich *From Cubism to Suprematism. Painterly Realism.* Petrograd 1915.
Malevich 1970	*Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927.* Troels Andersen ed. Reprint Stedelijk Museum. Amsterdam 1970.
Malevich 1989	*Malevich. An Art & Design Profile 15.* Catherine Cooke, ed. London 1989.
Malevitsch 1989	Kasimir Malevitsch *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt.* Werner Haftmann ed. First ed. 1962. Cologne 1989.
Manovich 2001	Lev Manovich *The Language of New Media.* MIT Press, 2001.
March 1996	Robert H. March *Physics for Poets.* New York 1996.
Markov 1968	Vladimir Markov *Russian Futurism. A History.* University of California Press 1968.
Masing-Delic	1996 Irene Masing-Delic «The Transfiguration of Cannibals: Fedorov and the Avant-Garde», in Bowlt & Matich eds. 1996. p. 17—36.
Matjuschin 1991	Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Heinrich Klotz ed. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Oktogon Stuttgart-München 1991.
Maund 1995	Barry Maund *Colours. Their nature and representation.* Cambridge University Press, 1995.
Medvedev 1978	Zhores A. Medvedev *Soviet Science.* Oxford U.P. 1979.
Misler & Bowlt 1984	Nicoletta Misler & John E. Bowlt eds. Pavel Filonov: A Hero and his Fate. Silvergirl Inc. Austin, Texas 1984.
Misler 1997	Nicoletta Misler «A Citadel of Idealism: RA-KhN as a Soviet Anomaly», *Experiment* 1997, p. 14—30.
Nakov 1978	Andrei Nakov «Malevich 1878—1978», *Actes du colloque* 1978.
Normann, Perlman & Hallett 1991	Normann, Perlman & Hallett «Cone Photoreceptor Physiology and Cone Contributions to Color Vision» in Gouras 1991a. p. 146—162.
Oetterman 1995	Stephan Oetterman «Das Panorama — Ein Massenmedium», *Sehsucht* 1995, p.72—83.

Organica 1999	*Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century.* A. Povelikhina ed. Exhibition catalogue Galerie Gmurzynska. Cologne 1999.
Ostwald 1916	W. Ostwald *Farbenfiebel* Leipzig 1916.
Ostwald 1923	W. Ostwald *Farbkunde.* Leipzig 1923.
Ostwald 1931 & 1933	W. Ostwald *Colour Science* Vols. I—II. London 1931 and 1933.
Ouspensky 1987	P.D. Ouspensky *In the Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching.* (first ed. 1949) Arkana London New York 1987.
Ouspensky 1992	Leonid Ouspensky *Theology of the Icon,* Vols I—II. New York 1992.
Panofsky 1991/1925	Erwin Panofsky *Perspective as Symbolic Form* (German original *Die Perspektive als symbolische Form* published in 1925). New York 1991.
Paperno & Grossman 1994	Irina Paperno & Joan Delaney Grossman eds. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism.* Stanford University Press, 1994.
Paris-Moscou 1900—1930	*Paris-Moscou 1900—1930* P. Hultén & A. Khaltourine eds. Centre Pompidou Paris 1979.
Parton 1995	Anthony Parton 1995 «Avantgarde und mystische Tradition in Russland 1900—1915», *Okkultismus und Avantgarde.* Frankfurt 1995, p. 193—215.
Payne 1968	T.R. Payne *S.L. Rubinstejn and the Philosophical Foundations of Soviet Psychology.* Dordrecht-Holland 1968.
Petrov 1991	Vsevolod Petrov *The World of Art Movement.* Aurora, Leningrad 1991.
Philokalia 1979—1995	*The Philokalia. The Complete Text.* Eds. and translators Palmer & Sherrard & Ware. Faber and Faber 1979—1995.
Plessen 1993	Marie-Louise von Plessen ed. *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Exh. cat. Bonn 1993.
Poling 1973	Clark Vandersall Poling Jr. «Color Theories of the Bauhaus Artists» Non-published PhD. Fine Arts Columbia University New York 1973.

Poling 1982 — Clark Vandersall Poling Jr. *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982.

Povelikhina & Kovtun 1991 — Povelikhina & Kovtun 1991 *Russian Painted Shop Signs and Avant-garde Artists.* Leningrad 1991

Povelikhina 1975/76 — Povelikhina «Matyushin's Spatial System», *The Structurist.* Saskatoon Vol 15/16 1975/76, p. 64—71.

Pratt 1996 — Sarah Pratt 1996 «The Profane made Sacred» in Bowlt & Matich 1996, p. 174—189.

Purkinje 1825 — Purkinje *Neue Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjektiver Hinsicht* Berlin 1825.

Raev 2000 — Ada Raev «Eine ‚zweistellige Formel' des russischen Neoprimitivismus. Natalija Goncarova und Michail Larionov», *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert.* Köln, Weimar, Wien 2000, p. 159—191.

Rakitin & Rakitin 1991 — Jelena & Wassilij Rakitin «Als Künstler sind Sie kein so versierter Praktiker wie wir», *Matjuschin* 1991, p. 59—63.

Reuterswärd 1952 — Oscar Reuterswärd *Impressionistema inför publik och kritik.* Stockholm 1952.

Riegl 1973 — Alois Riegl *Die Spätrömische Kunstindustrie.* Darmstadt 1973.

Ringbom 1970 — Sixten Ringbom *The Sounding Cosmos* Ebo Finland 1970.

(Rodnyj & Solowjew 1977 — N. Rodnyj & Ju. Solowjew *Wilhelm Ostwald.* Leipzig 1977).

Rood 1973 — Ogden N. Rood *Modern Chromatics* (first ed. 1879) Van Nostrand Reinhold Company. New York 1973.

Roque 1997 — Georges Roque *Art et Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction.* Nimes 1997.

Rosenblum 1988 — Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko.* Thames and Hudson 1988.

Rudenstine 1981 — Angelica Rudenstine. «Russian Avant-Garde.The George Costakis Collection», Ed. Angelica Rudenstine. Collection» 1981.

Rudnitsky 1988 — Konstantin Rudnitsky *Russian & Soviet Theatre. Tradition & the Avant-Garde.* Thames and Hudson 1988.

Sakwa 1999 — *Sakwa Richard.* The Rise and Fall of the Soviet Union 1917—1991. Routledge 1999.

Sällström 2001 — Pehr Sällström «Vad är färg?», *Med färg i blicken. Swedish Natural Science Research Council — NFR. Yearbook 2001*, p. 19—30.

Sarabianov & Adaskina 1990 — D. Sarabianov & Natalia Adaskina *Liubov Popova.* London 1990.

Sarabianov 1990 — Dmitri Sarabianov *Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde.* Thames and Hudson 1990.

Sarabjanov 1991 — D. Sarabjanov «Fauvismus-Expressionismus-Neoprimitivismus», *Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration*, Thomas Strauss ed. Munich 1991, p. 45—57.

Schädlich 1980 — Christian Schädlich «Wchutemas 1920—1930. Die Moskauer Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten», *Architektur der DDR.* Berlin 1980, p. 680—688.

Schlemmer 1990 — Oskar Schlemmer *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften.* Leipzig 1990.

Schwarz 1999 — Andreas Schwarz *Die Lehren von der Farbenharmonie* Göttingen Zürich 1999.

Segantini 1999 — *Segantini* B. Stutzer & R. Wäspe eds. Exh. cat. Segantini Stiftung St. Moritz 1999.

Sehsucht 1995 — *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung.* Schriftenreihe Forum. Band 4. Steidl Verlag Göttingen 1995.

Shadowa — see Zhadova

Sieg über die Sonne 1983 — *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Christiane Bauermeister & Nele Hertling eds. Schriftenreihe der Akademie der Kunste, Band 15. Berlin 1983.

Silvestrini, Fischer & Stromer 1998 — *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft.* DuMont 1998.

Smith 1987 — Ray Smith *The Artist's Handbook.* London 1987.

Spengler 1993 — Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte.* (first ed. Vol I, 1918, Vol II, 1923) München1993.

Spiller 1981 — Jörg Spiller ed. *Paul Klee. Das bildnerische Denken.* Basel 1981.

Starr 1978 — S. Frederick Starr «Visionary Town Planning during the Cultural Revolution», *Cultural Revolution in Russia 1928—1931*, ed Sheila Fitzpatrick. Indiana University Press, 1978. p. 206—302.

Steiner 1988 — Rudolf Steiner Preface to *Goethe Farbenlehre* in *Naturwissenschaftlichen Schriften* Bd. 35—36 (1883—1887) fourth ed. Bd. 1—5. Stuttgart 1988. Bd. 1, p. 15—41.

Stites 1989 — Richard Stites *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution.* Oxford University Press, 1989.

Stromer 1997 — Klaus Stromer ed. *Runges Farben heute.* Regenbogen Verlag 1997.

Summers 1992 — David Summers «Real Metaphor: Towards a redefinition of teh 'Concepual Image» in Bryson, Holly & Moxey eds. 1992, p. 231—260.

Swami Vivekananda 1962 — Swami Vivekananda *The Complete Works of Swami Vivekananda.* Mayavati Memorial Edition, 11th ed. (first ed. 1907). Vols I—VIII Calcutta 1962.

The Isms 1977 — *The Isms of Art in Russia 1907—30.* Exhibition catalogue galerie Gmurzynska. Cologne 1977.

Thurner 1999 — Stephan Thurner «Plus Lucis—Was ist Licht?—Plus Lucis», *Licht + Visuelle Texte*, Forum Konkrete Kunst Erfurt 1999, p. 68—71.

Tillberg 1992a — M. Tillberg «Matiusjins färglära. En jämförelse med Johannes Itten och Josef Albers» [Matiushin's colour theory. A comparison with Itten and Albers] in Swedish Diploma work, Department for Art History, University of Stockholm 1992.

Tillberg 1992b — M. Tillberg «Elena Guro och Norden» [Elena Guro in a Northern European context] in

Swedish. Diploma work, Department for Art History, University of Stockholm 1992.

Tillberg 1993a — M. Tillberg «Leon Bakst, the World of Art Movement, and a Nordic Tradition», *Léon Bakst and the Triumph of Sensualism*, ed Erik Näslund. Dance Museum, Stockholm 1993, p. 115—118.

Tillberg 1993b — Tillberg «Alexandra Exter: artist for the Stage» *Teater i Revolutionen — det ryska avantgardet pa scenen*. ed Erik Näslund. Dance Museum, Stockholm 1993, p. 117—127.

Tillberg 1996 — M. Tillberg «Colour as Illusion — a Controversial Issue during the Stalin Soviet Era» (proceedings), *Colour Report. F 50. Colour and Psychology*. From AIC Interim Meeting 1996 in Gothenburg ed. Lars Sivik. 1996, p. 201—204.

Tillberg 1998a — M. Tillberg «The Colour Theory of Mikhail Matiushin. Soviet Russia 1932» (proceedings), *Colour between Art and Science Oslo International Colour Conference*. Oslo Norway 1998, p. 172—174.

Tillberg 1998b — M. Tillberg «Simultaneous Vision of the Opponent Colours Red and Green based on Matiushin's Colour Theory 1932" (poster presentation), *Colour between Art and Science. Oslo International Colour Conference*. Oslo 1998.

Tillberg 1998c — M. Tillberg «2 Stenberg 2; Constructivists and Designers for the Revolutionary Mass Stagings at the Red Square», *Konsthistorisk tidskrift, Scandinavian University Press LXVII*, No 3, 1998, p. 175—188.

Tillberg 2001 — M. Tillberg «Farbforschung in der russischen Avantgarde der 20er und 30er Jahre», *Visuelle Sprache — Jahrbuch der Fakultät Gestaltung* Heft 1 Oktober. Universitätsverlag Weimar 2001, p. 71—82.

Tillberg 2002 — Margareta Tillberg «The Russian Avant-Garde and Colour as Worldview» in Chung & Rodrigues 2002, p. 41—43.

Tonnquist, Gunnar 1995 — *Färgsystemanalys*. Stockholm 1995.

Trotsky 1968 — Leon Trotsky *Literature & Revolution* The University of Michigan Press 1968 (Russian ed. 1925).

Trubetskoi 1973 — Evgenii Trubetskoi «A World View in Painting», *Icons: Theology of Color*. New York 1973.

Tuchman 1988 — Maurice Tuchman ed. *The Spiritual in Abstract Art and Painting 1890—1985*. Abbeville Publishers 1986.

Umanskij 1920 — Konstantin Umanskij *Neue Kunst in Russland*. Potsdam, München 1920.

Valberg & Lee 1993 — A. Valberg & Barry Lee «Primate Visual Pathways», *Report Series Department of Physics, University of Oslo* 1993, p. 93—105.

Valberg 1998 — Arne Valberg «The Enigma of Unique Hues. On Colour Perception and Neurophysiology», *Colour between Art and Science*. Oslo 1998, p. 108—116.

Valberg 2001 — Arne Valberg «Unique hues: an old problem for a new generation», *Vision Research 41*, 2001, p. 1645—1657.

Vischer 1873 — Robert Vischer *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig 1873.

Vucinich 1970 — Alexander Vucinich *Science in Russian Culture 1961—1917*. Stanford University Press, 1970.

Weber 1993 — Bruno Weber «La nature a coup d'oeil. Wie der panoramatische Blick antizipieert worden ist» in Plessen 1993, p. 20—27.

Weiss 1996a — Evelyn Weiss ed. *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*. Köln 1996.

Weiss 1996b — E. Weiss «Malewitsch und Deutschland — eine schicksalhafte Reise» in Weiss 1996a, p. 7—13.

Wells 1921 — H.G. Wells *Russia in the Shadows*, Hodder and Stoughton London 1921

Whittaker 1949 — E. Whittaker *From Euclid to Eddington*. Cambridge University Press, 1949.

Whittaker 1951 — Edmund Whittaker *History of the Theories of the Aether and Electricity*. (first ed. 1910) Philosophical Library New York 1951.

Wick 1982 — Rainer Wick *bauhaus-Pädagogik*. DuMont Köln 1982.

Wierzbicka 1990 — Anna Wierzbicka «The meaning of Color Terms: Semantics, Culture, and Cognition», *Cognitive Linguistics*, № 1, 1990, p. 99—134.

Wilson & Brocklebank 1955 — M.H. Wilson & R.W. Brockleband «Complementary Hues of After-Images», *Journal of the Optical Society of America*. Vol 45, No. 4, April 1955, p. 293—299.

Witt 2000 — Susanna Witt *Creating Creation. Readings of Pastemaks Doktor Zivago*. Stockholm Studies in Russian Literature 33, 2000.

Wittgenstein 1997 — Ludwig Wittgenstein *Bemerkungen über die Farben. Werkausgabe Vol 8.* (first ed. 1950) Suhrkamp 1997.

Wölfflin 1991 — Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* (first ed. 1915) Basel 1991.

Wünsche 1997 — Isabel Wünsche „Das Kunstkonzept der Organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde.« Dissertation Heidelberg Universität 1997 (unpublished).

Wünsche 1999 — I. Wünsche «M.V. Matiushin's Organic Culture: Harmonious Development in Nature and Man» *Shkola organicheskogo iskusstva* 1999, p. 50—64.

Zeki 1999 — Semir Zeki *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain.* Oxford University Press 1999.

Zhadova (Shadowa) 1978 — L. A. Zhadova *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930.* Dresden 1978.

Zhadova 1984 — Larissa Zhadova *Tatlin.* Thames and Hudson 1984.

Словари и энциклопедии

Большая Советская Энциклопедия. Т. 1—65. *ОГИЗ.* М., 1931—1947.

«Международный светотехнический словарь». Ред. Д.Н. Лазарев. М.: *Русский язык*, 1979

Фасмер «Этимолопический словарь русского языка». Т. I—IV (перевод с немецкого *Russisches etmologisches Wörterbuch von Max Vasmer.* Heidelberg 1950—1958). СПб., 1996.

«Философская энциклопедия». Гл. ред. Ф.В. Константинов. Т. 1—5. М., *Советская энциклопедия*, 1960—1970.

Dictionary of Cults, Sects, Religions and the Occult. Eds. G.A. Mather & L.A. Nichols. Zondervan Publishing House. Michigan. 1993

Dictionary of the History of Ideas: studies of selected pivotal ideas. Vols 1—4 New York 1973.

Duden, Deutsches Universalwörterbuch A—Z. Dudenverlag 1996.

Elsevier's Russian-English Dictionary. Four vols. Ed. P. Macura. Elsevier Science Publ. Amsterdam 1990.

Encyclopedia of Medical History. Eds. R.E. McGrew & M.P. McGrew. MacMillan London 1985.

Encyclopedia of Phenomenology. Ed. John Drummond, Kluwer Academic Publishers. Dordrecht London. 1997.

Great Soviet Encyclopedia. MacMillan London 1973—1983.

The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia and Macropaedia. 15th ed. Vols 1—28. 1974—1993.

Oxford Encyclopedic English Dictionary. Oxford 1991.

The Oxford English Dictionary 2nd ed. Vols. I—XX. Clarendon Press, Oxford 1989.

The Oxford English Reference Dictionary. eds. Pearsall & Tumble. Oxford University Press ,1995.

The Oxford Russian Dictionary. 1997.

Routledge Encyclopedia of Philosophy. ed. Edward Craig Vols 1—10. London 1998.

Webster's Third New International Dictionary of the English Language (unabridged). Könemann 1993.

СОКРАЩЕНИЯ

CIE	Международная комиссия по освещению (Commission International d'Eclairage)
ISO	Международная организация по стандартизации (International Standardization Organization)
NCS	Система природных цветов (Natural Colour System), разработана Скандинавским институтом цвета (Швеция)
Агитпроп	Управление агитации и пропаганды ЦК ВКПб (КПСС)
АН	Академия наук
АРУ	Объединение архитекторов-урбанистов
АСНОВА	Ассоциация новых архитекторов
АХ	Академия художеств, Санкт-Петербург
АХР	Ассоциация художников Революции
АХРР	Ассоциация художников Революционной России
БСЭ	Большая Советская Энциклопедия
Вольфила	Вольная философская ассоциация
ВХУТЕИН	Высший государственный художественно-технический институт, Москва
ВХУТЕМАС	Высшие государственные художественно-технические мастерские, Москва
ГАХН	Государственная академия художественных наук
ГИИИ	Государственный институт истории искусств
ГИНХУК	Государственный институт художественной культуры

Главленинградстрой	Главное ленинградское строительное бюро
Главлит	Главное управление по делам литературы и издательств. Переименовано в Главное управление цензуры в 1936 г.
Главнаука	Главное управление научными, научно-художественными, музейными и природоохранными учреждениями Наркомпроса.
ГМИ СПб	Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГМИЛ	Государственный музей истории Ленинграда, теперь ГМИ СПб
Госиздат	Государственное издательство
Госплан	Государственная плановая комиссия
ГОЭЛРО	Государственная комиссия по электрификации России
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГУС	Государственный ученый совет
Диамат	Диалектический материализм
ЕЦС	Естественная цветовая система
ИЗО Наркомпрос	Отдел изобразительных искусств Наркомпроса
ИЗОГИЗ	Государственное издательство изобразительного искусства ИЗОГИЗ
ИНХУК	Институт художественной культуры, Москва
Коминтерн	Коммунистический интернационал
Комфут	Коммунистические футуристы
КОРН	Коллектив расширенного наблюдения
ЛГАЛИ	Ленинградский государственный архив литературы и искусства (теперь ЦГАЛИ СПб)
ЛГУ	Ленинградский государственный университет
Ленгорлит	Ленинградское государственное управление по делам литературы и издательств
ЛЕФ	Левый фронт искусства
Ликбез	Ликвидация безграмотности
ЛИСИ	Ленинградский инженерно-строительный институт, теперь СПб ГАСУ

Малярстрой	Государственная строительная контора по производству малярных работ
МАРХИ	Московский архитектурный институт
МГУ	Московский государственный университет
МХК	Музей художественной культуры
Наркомпрос	Народный комиссариат просвещения
НБА РАХ	Научно-библиографический архив Российской Академии художеств
НОТ	Научная организация труда
НЭП	Новая экономическая политика (1921—1928)
ОБЭРИУ	Объединение Реального Искусства
ОГИЗ	Объединенное государственное издательство
ОГИЗ ИЗОГИЗ	Объединенное государственное издательство по изобразительному искусству
Пролеткульт	Пролетарские культурно-просветительские организации
Промиздат	Промышленное издательство
Рабфак	Рабочий факультет (в высших учебных заведениях)
РАН	Российская академия наук
РАХН	Российская академия художественных наук
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
РО ИРЛИ РАН	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
РСФСР	Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
СА	Современная архитектура
Свомас	Свободные мастерские, Петроград
СПб	Санкт-Петербург
СПб ГАСУ	Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, бывший ЛИСИ
«Справочник»	«Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету»
Уновис	Утвердители Нового Искусства

ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва (теперь РГАЛИ)
ЦГАЛИ СПб	Центральный государственный архив литературы и искусства, Санкт-Петербург
ЦИТ	Центральный институт труда, Москва

ТЕРМИНОЛОГИЯ ПО ЦВЕТУ[1]

Аддитивное смешение	Смешение световых потоков разноспектрального цвета, в результате которого возникает новый цвет света, имеющий более высокую яркость.
Ахроматическая шкала	Шкала, образуемая ахроматическими цветами, от белого до черного.
Ахроматический цвет	Цвет, не имеющий цветового тона: белый, черный и серые.
Взаимодействие цветов	Эффект, производимый различными сочетаниями цветов.
Воспринимаемый цвет	См. *цвет.*
Длина волны	Расстояние между двумя ближайшими точками волны, находящимися в одинаковой фазе колебания. См. также *спектр.*
Дневное (фотопическое) зрение	Зрение, осуществляемое с помощью колбочкового аппарата, который активизируется при дневном и близком к дневному освещении. См. также *ночное зрение* и *сумеречное зрение.*
Дополнительные цвета	Пары цветов, которые при аддитивном или субтрактивном смешении в соответствующих пропорциях дают стандартный ахроматический цвет. Определяются при помощи последовательного или одновременного контраста, а также как пары,

[1] Определения терминов по цвету в настоящем разделе составлены с использованием следующих материалов: Kuehni, 1997, Derefeldt, 1991, Fridell Anter, 2000, Международный светотехнический словарь, 1979.

	диаметрально противоположные в цветовом круге.
Изолированный цвет	Цвет, воспринимаемый вне связи с цветом окружающих объектов (по Д. Кацу — «цвет в отверстии», т.е. цвет, наблюдаемый, например, через подзорную трубу).
Квант	Мельчайшая единица электромагнитного излучения. См. также *фотон*.
Колбочки	Конусообразные светочувствительные рецепторы в центральном участке сетчатки глаза, которым приписывается главная роль в восприятии световых и цветовых стимулов в условиях дневного зрения.
Колориметрия	Раздел науки о цвете, занимающийся измерениями и количественным выражением цвета.
Краситель	Вещество, краска или пигмент.
Максимальная насыщенность цвета	Самое сильное зрительное ощущение отдельного цветового тона.
Нанометр	Метрическая единица измерения длины, соответствующая одной миллиардной метра.
Насыщенность	Одна из трех основных характеристик цвета, служащая для оценки отличия отдельного цвета от ахроматического цвета той же светлоты. Уровень насыщенности определяется процентным соотношением количества чистого пигмента в цвете. Насыщенный цвет является синонимом введенного В. Оствальдом термина *полный цвет*.
Неизолированный цвет	Цвет объекта, наблюдаемый одновременно с цветами окружающих объектов. См. также *поверхностный цвет*, *пространственный цвет* и *собственный цвет*.
Ночное (скотопическое) зрением	Ночное, нецветное зрение, осуществляемое с помощью палочкового аппарата. См. также *дневное зрение* и *сумеречное зрение*.
Одновременный контраст	Изменение основных характеристик цвета окрашенного поля, вызываемое сосед-

ством другого поля, окрашенного в цвет с одной или несколькими иными основными характеристиками. При этом оба поля зрительно меняют свой цвет в направлении, противоположном цвету соседнего поля. Например, светло-серое поле, окруженное полем глубокого красного цвета, выглядит зеленоватым и более светлым, чем при его наблюдении на белом фоне.

Оптическое смешение Смешение, происходящее при восприятии цветов на вращающемся круге, или смешение отдельных мелких цветовых элементов в глазу, как, например, при восприятии произведений художников-пуантелистов — Сера, Синьяка и др.

Основные характеристики цвета Цветовой тон, светлота и насыщенность.

Отражение Возвращение электромагнитного излучения отражающим объектом.

Отраженный цвет Цветовые ощущения, вызываемые светом, отраженным объектами с учетом их собственных цветов. Собственно — цвет, который мы видим.

Цветовой тон, являющийся дополнительным к цветовому тону внешнего стимула.

Палочки Рецептор, содержащий светочувствительное химическое вещество родопсин и отвечающий за ночное зрение. См. *ночное зрение.*

Первичный цвет *Худ.* — один из трех основных цветов (желтый, красный или синий); в системах цветовоспроизведения (полиграфия, телевидение, компьютерная графика и т.п.) — желтый, мажента или циан.

Поверхностный цвет Цвет, воспринимаемый как неотъемлемое свойство поверхности предмета; см. также *неизолированный цвет* и *собственный цвет.*

Полный цвет Термин введен В. Оствальдом (*Vollfarbe*); любой хроматический цвет (*Buntfarbe*), свободный от примесей белого и черного.

Положительный последовательный образ — Цветовой тон, идентичный или аналогичный цветовому тону внешнего стимула.

Последовательный контраст — Зритель видит воображаемый цветовой образ в поле зрения после наблюдения какого-либо предмета в течение некоторого времени и последующего переведения взгляда на контрастное по цвету поле. Последовательный образ может быть отрицательным (например, красным после смотрения на объект зеленого цвета) или положительным. Последовательные контрасты могут возникать в открытых или закрытых глазах.

Последовательный — Зрительное ощущение, остающееся после прекращения действия стимула, вызвавшего изначальный зрительный образ.

Пространственный цвет — Цвет природного или созданного человеком объекта, характеризующегося относительной прозрачностью и объемом или глубиной (например, вода, воздух, лед, стекло и др.); см. *поверхностный цвет*.

Психофизика — Раздел психологии, изучающий количественные отношения между силой физического стимула и величиной возникающего ощущения физических стимулов.

Психофизиология — Раздел физиологии и психологии, изучающий физиологические механизмы, обеспечивающие реализацию психических процессов и явлений.

Пуантелизм — Манера письма в живописи, использующая раздельные примыкающие друг к другу точки или мазки различного цвета с расчетом на эффект их смешения в глазу зрителя, воспринимающего картину с некоторого расстояния.

Светлота — Одна из трех основных характеристик цвета, идентифицирующая цвет с определенным элементом ахроматической шкалы.

Сетчатка глаза (ретина) — Оболочка, покрывающая заднюю внутреннюю стенку глаза, содержащая фоторе-

	цепторные клетки (палочки и колбочки), от которой передается возбуждение зрительному нерву.
Собственный цвет предмет	Цвет, в который предмет «окрашен». См. *ацвет.*
Спектр	Зрительно воспринимаемая часть электромагнитного излучения; совокупность видимых световых волн, в которой они располагаются в зависимости от их длины.
Спектрофотометр	Прибор для определения спектральных характеристик излучения.
Субтрактивное смешение	Изменение цветового стимула, вызванное смешением красителей или наложением прозрачных слоев, содержащих пигменты.
Сумеречное (мезопическое) зрение	Зрение, промежуточное между дневным и ночным зрением, при котором одновременно функционируют и палочки, и колбочки. См. также *дневное зрение* и *ночное зрение.*
Уникальный цветовой тон	В терминологии Э. Геринга — красный, синий, желтый и зеленый. Каждый из них не может быть описан тремя другими цветами. Например, красный — это цвет, который не может быть описан ни желтым, ни синим, ни зеленым.
Фотон	Единица или квант электромагнитного излучения; элементарная частица.
Хроматический цвет	Цвет, имеющий определенный цветовой тон: красный, синий, желтый и т.д.
Цвет	Воспринимаемый цвет, цветовое ощущение; аспект зрительного восприятия, позволяющий наблюдателю различать цветовые стимулы, отличающиеся по спектральному составу излучения, т.е. отличать один объект от другого, если различие между ними обусловлено только различием спектрального состава исходящего от них света. Различные цвета могут быть систематизированы в форме цветового круга.
Цветность	Характеристика качества цвета, определяемая его координатами цветности или до-

минирующей длиной волны и чистотой цвета; то же, что хроматичность.

Цветовая гармония — Сочетание цветовых элементов в произведении искусства или в окружающей среде, которое создает впечатление согласованности и упорядоченности.

Цветовое пространство — Воображаемая трехмерная конструкция, в которой в соответствии с тремя основными характеристиками цвета представлено все теоретически возможное цветовое множество.

Цветовое различие — Различие между двумя неидентичными по цвету носителями цвета.

Цветовой ряд — Шкала, элементы которой упорядоченно изменяются по одной или нескольким основным характеристикам цвета.

Цветовой стимул — Излучение с определенными физическими характеристиками, попадающее в глаз и вызывающее ощущение цвета. Смешение цветовых стимулов — см. *аддитивное смешение*.

Цветовой тон — Одна из трех основных характеристик цвета; свойство зрительного ощущения, передающееся понятиями «синий», «оранжевый», «зеленый» и т.д.

Центральная ямка (фовеа) — Центральная часть желтого пятна сетчатки глаза, более тонкая и потому углубленная, содержащая почти исключительно колбочки и обеспечивающая наиболее отчетливое зрение.

Электромагнитное излучение — Электромагнитное волны, распространяющиеся в пространстве и имеющие широкий спектр: рентгеновские лучи, ультрафиолетовые, в том числе видимые (воспринимаемые человеческим глазом) и инфракрасные лучи, а также радио- и телевизионные сигналы.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Цветовые таблицы «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Москва, Ленинград, 1932.
2. М. Матюшин. Автопортрет. 1910. 49, 5×33 см. ГМИ СПб.
3. Портрет Е. Гуро работы М. Матюшина, 1910. Масло, холст на картоне. 74×50, 5 см. ГРМ, СПб.
4. Матюшин со своими студентами. Первая выставка дипломных работ Отдела органической культуры, ГИНХУК, лето 1924 г. Слева направо: Михаил Матюшин, Юрий (Георгий) Эндер, Николай Гринберг, Ксения, Мария и Борис Эндеры.
5. Участники выставки «КОРН» («Коллектив расширенного наблюдения»), 1930. Надпись на стене: «Изменение формы и цвета при расширенном смотрении».
6. М. Матюшин. «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету». Москва, Ленинград, 1932.
7. М. Матюшин. «Изменения формы, вызванные цветом (оригинальная форма, первый последовательный образ, второй последовательный образ)». 1927. Стеделийк-музей, Амстердам.
8. М. Матюшин. Схема изменения формы с течением времени. Результаты экспериментов. 1927. Стеделийк-музей, Амстердам.
9. а) М. Матюшин. Схема возможностей восприятия. Рисунок. 1924. РО ИРЛИ. Ф. 656. Д. 40. Л. 14.
10. б) Головной мозг человека в разрезе, вид снизу. Из Livingstone 2002.
11. М. Матюшин. Живописно-музыкальная конструкция. 1918. Картон, масло. 51×63 см. Коллекция Костаки. Акварель, бумага. Салоники.
12. М. Матюшин. «Пейзаж со всех сторон». 1924. 25,5×36,5 см. ГМИ СПб.
13. Е. Гуро. «Утро великана». 1910. Холст, масло. 70×83 см. ГРМ.

14. Студия М. Матюшина на Песочной ул., 10, кв. 12. 1933. Две большие картины на стене — работы Матюшина (местонахождение неизвестно).
15. Фрагмент цветовой схемы Невского проспекта, выполненной Еленой Хмелевской, студенткой Матюшина.
16. Фрагмент цветовой схемы Невского проспекта, выполненной Генриеттой Блиновой, студенткой Е. Хмелевской, и хранящейся в Управлении эстетики городской среды Комитета по градостроительству и архитектуре Администрации Петербурга. Фото Дмитрия Провоторова.
17. Образцы цветов работы Елены Хмелевской из пособия «Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов». *Главленинградстрой*, 1967.

ОТ АВТОРА И ОБ АВТОРЕ

Эта книга, первоначально защищенная в качестве диссертации в Стокгольмском университете, вышла на английском языке в 2003 году. На самом же деле она была почти целиком написана еще в 1993—1999 годах. Почти — поскольку в 1999-м я начала работать в Германии, в веймарском Баухаусе, и эта деятельность помешала мне тогда же закончить книгу — «Матюшин» оказался отложен на несколько лет. Зато активное изучение трудов Гете, Кандинского и Оствальда впоследствии несколько изменили и расширили ее содержание. Это обращение к хронологии работы предпринято здесь лишь затем, чтобы объяснить хронологические границы ссылок — а именно то, что использованная мною литература, как правило, замыкается 2003 годом.

В моем многолетнем исследовании мне оказывали помощь многие люди. Сложно представить, какой эта книга стала бы без их участия. Согласно западному академическому этикету, в заключительной главе принято благодарить всех — и я совершенно искренне сделала это в английской версии книги. Однако в русском издании мне кажется разумным в основном ограничиться благодарностями лишь тем, кто сумеет прочесть их по-русски — сделав исключение лишь для нескольких человек, чья помощь была по-настоящему неоценима. Поскольку значительная часть моего исследования была проведена в России (я училась в аспирантуре Московского государственного университета, Ленинградского государственного университе-

та и Московского архитектурного института), таких людей — много.

Прежде всего, я благодарю академика Дмитрия Владимировича Сарабьянова, взявшего меня «под свое крыло» в России и существенно обогатившего мои представления о русском авангарде. Я благодарна ученикам Матюшина и членам их семей — назову здесь Николая Ивановича Кострова и его жену, художницу Анну Александровну Кострову (ныне покойных), а также сына Валиды Делакроа Никиту Несмелова и сына Бориса Эндера Марка Эндера, позволивших мне ознакомиться с их семейными архивами. Я благодарна художникам из «Группы Стерлигова», хранителям традиций раннего авангарда — особенно Елизавете Александровой, Александру Батурину, Геннадию Зубкову, Алексею Гостинцеву, Ларисе Астрейн и Михаилу Цэрушу. Неоценимую помощь мне оказали Юрий Бобров из Академии художеств (Санкт-Петербург), Юрий Никитин из Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета, Ольга Курленина из Управления эстетики городской среды Комитета по градостроительству и архитектуре Администрации Петербурга, Наталья Скородумова, консультант по цвету Санкт-Петербургского завода художественных красок, заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды» Московского архитектурного института Андрей Ефимов, а также покойный Рудольф Дуганов, в 1992 году пригласивший меня в Уфу — в первый русский город, где я сделала доклад о Матюшине.

В российских публичных архивах, музеях и различных организациях я повстречала множество людей, отличающихся высоким профессионализмом и желанием помочь. Здесь невозможно упомянуть всех, но я благодарна всем и помню каждого. Мне хотелось бы назвать хотя бы некоторые имена. В Петербурге — Людмила Максимова из НБА РАХ, Галина Васильева в ГМИ СПб, Татьяна Король из Русского музея, Алек-

сандра Истомина из ЦГАЛИ СПб, Иван Чечот из СПбГУ, Илья Доронченков из Академии художеств, Валентина Поварова и Ирена Бородзюля из Государственной художественно-промышленной академии имени А.Л.Штиглица (бывшего Мухинского училища). В Москве — Татьяна Горяева и Елена Гаспарова из РГАЛИ, Тамара Джалилова из Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Муза Немирова и Светлана Стрижнова из Государственного музея Маяковского и Витольд Петрошенко из Государственной Третьяковской галереи. И далее, списком — я благодарю Ульфа Абеля, Наталью Адаскину, Ханса Иоахима Альбрехта, Павла, Наталью и Марианну Басмановых, Владимира Белоуса, Пэра-Арне Будина, Наталью и Владимира Галатских, Галину Горянову, Галину Демосфенову, Аннелизу Иттен, Ирину Карасик, Ларса Клеберга, Георгия и Жанну Ковенчуков, Любовь Кудрявцеву, Алексея Кульбина, Нину Николаевну Кульбину, Ксану Кумпан, Татьяну Никольскую, Эву Новак, Карин Нюманссон, Людмилу Пепель, Василия Ракитина, Кристину Роткирш, Таню Салзерн, Уэнди Слоун, Марию и Анну Тырса, Селима Хан-Магомедова, Галину и Феликса Чудновских, Сашу Шведова и Кристиана Шэдлиха.

В Стокгольме, в Нобелевской библиотеке Шведской академии наук, мне оказали огромное доверие, предоставив кругосуточный доступ в читальные залы; сотрудники Шведской Королевской библиотеки и Библиотеки Стокгольмского университета без устали отвечали на мои вопросы. Кроме того, я пользовалась услугами Библиотеки искусств, Библиотеки шведской Королевской академии художеств и Библиотекой Института Каролинска (все — в Стокгольме). Также хотелось бы выразить признательность сотрудникам Славянской библиотеки в Хельсинки, Библиотеки Университета Баухаус и Библиотеки Анны Амалии в Веймаре, Российской Национальной библиотеки (бывшей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина)

и Библиотеки МАРХИ в Москве. В Петербурге я работала в Библиотеке Академии художеств, Библиотеке СПб ГАСУ и Российской Национальной библиотеке (ранее Государственной Публичной библиотеке) имени Салтыкова-Щедрина.

Мне очень помогли эксперты по цвету Луис Свирнофф, С.Л. Хардин, Барри Монд и Пол Грин-Армитаж, дискуссии с которыми оказались очень плодотворными. И отдельным этапом на пути создания этой книги стало мое пребывание в Германии — поэтому я глубоко признательна Карлу Шавелька, пригласившему меня преподавать теорию и историю искусств и цвета в Университете Баухаус в Веймаре, а также Экхарду Бендину из Технического университета в Дрездене и Клаусу Пальму из Немецкого центра цвета. Общество Вильгельма Оствальда в городе Гроссботен помогло мне ознакомиться с богатейшим наследием Вильгельма Оствальда.

И еще — о людях, о которых невозможно не сказать. На начальном этапе работы я пользовалась советами ныне покойного Сикстена Рингбума (Академия Або, Финляндия), а неоценимую помощь в выборе необходимой литературы мне оказал Трульс Андерсен (Силькеборгский Музей современного искусства, Дания). А Санна Витт прочитала всю рукопись, и ей я обязана многими ценными замечаниями.

Отдельная моя благодарность — Дарье Духавиной и Марии Ярош, взявшим на себя труд перевода книги на русский язык, и Галине Ельшевской, редактору, работа с которой доставила мне настоящую радость.

Посольство Швеции в Москве и Генеральное консульство Швеции в Санкт-Петербурге неизменно оказывали мне помощь в практических вопросах. Также на протяжении нескольких лет я получала финансовую поддержку от ряда организаций: упомяну Стокгольмский университет, Фонд Кнута и Алисы Валленберг, Шведский институт, Фонд Акссон Юнсон, Фонд Е. и Х. Рудин, Фонд Эрны и Эйнара Палмгрен. Коро-

левская Академия словесности, истории и античности (Kungliga Vitterhetsakademien) и Российская академия наук (РАН) включили меня в свою международную обменную программу.

Публикация настоящей книги осуществлена при финансовой поддержке Свена и Дагмар Сален, Туре Френгсмира, Фонда Оке Виберга, Фонда культуры Леньгманска. Также я хочу поблагодарить Шведский Исследовательский Фонд и Институт имени Макса Планка в Берлине, где я имею счастье работать в настоящее время.

При всем этом концепция, организация, воплощение и любые недостатки этой книги остаются на моей совести.

За годы, проведенные в Советском Союзе и в России, я повстречала множество интересных людей и открыла для себя много нового в человеческой природе. Это исследование — мой способ выразить благодарность стране и людям, которые меня приняли. Я посвящаю эту книгу городу, в котором началась работа и самого Матюшина, и мое исследование: Санкт-Петербургу — Петрограду — Ленинграду — Санкт-Петербургу или, как его называют сами его жители, — Питеру.

Стокгольм, 10 апреля, 2003 — Берлин, 18 сентября, 2007

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Адорно Т. 30
Албани Ф. 326
Алпатов М. 315, 316, 318
Альберс Й. 79, 83, 89, 113, 148, 318
Аменицкий Б.Д. 409
Андерсен Т. 16, 368, 382
Антинья А. 327
Аншютц Г. 156, 157
Арватов Б. 55, 69, 329
Арронет Д. фон 114
Арнхайм Р. 19, 79
Астафьева Е. 107

Байрон-Коэн С. 181, 187
Баксандалл М. 28, 29
Бакста Л. 42
Бам Е. 292
Баркер Р. 205
Барнетт-Эндикот В. 50
Барр А. 76
Бахтин М. 78
Башмакова Н. 11
Безант А. 225
Бек Р. 230
Беккере А.А. 255
Белоус Б.Г. 49
Белоус В. 221
Белый А. 175, 176, 220, 224, 357
Беме Я. 228
Бенуа А. 198
Беньямин В. 7
Бергсон А. 269, 279—284, 288, 361—364, 401
Бесперстова В. 107
Бехтерев В. 354—356
Бецольд В. фон 335, 339
Биррен Ф. 148
Блаватская Е.П. 220, 225, 230, 260, 272
Блейкли Т. 364
Блинова Г. 409
Блок А. 175
Бобров Ю. 104
Богданов А. А. 358
Бодлер Ш. 182
Бойль Р. 339
Больяй Я. 230, 239
Бонне Ш. 359
Бонч-Бруевич В. 24
Борисов-Мусатов В. 220
Боччони У. 257
Брак Ж. 65, 76, 368, 397
Брик О. 56, 60
Бродский М.С. 372
Бургин В. 76
Бурлюк Д. и В. 262, 419
Бэкон Ф. 269, 270
Бэлл К. 59, 76
Бюргер П. 30
Бюрлюк Д. 42, 65
Бюффон Г.-Л. 96

Вагнер Р. 182
Вальтер Б. 7, 439
Вальтер И.В. 107, 113
Ван Гог В. 296
Ванечкина И. 182

Васильев А. 67
Ваулин П. 113
Ваулина О.В. 107, 113, 415, 439
Введенский А.И. 292
Вельфлин Г. 19, 59
Вертов Д. 165
Вертхаймер М. 79
Верхарн Э. 77, 78, 269
Веснин А. 329, 397
Вивекананда С. 223, 226, 296
Витгенштейн Л. 17
Витт С. 78
Власюк С.С. 113, 114, 415, 439
Волошин М. 34
Врубель М. 7
Вундт В. 204, 230, 258, 354
Вюнше И. 71, 230

Габо Н. 15, 383
Галлеев Б. 102, 182
Гамсун К. 269
Гаспаров Б. 78
Гастев А. 358
Гаузенштейн В. 69
Гаусс К.Ф. 230, 239
Гверчино 326
Гегель 222, 239, 357
Гейдж Д. 18, 28
Геккель Э. 357
Гельмгольц Г. 165, 168, 169, 195, 196, 210, 258, 275—277, 313, 335, 339, 352, 353, 430, 431
Гердер И. 176, 189
Геринг Э. 94, 149, 157, 169, 314, 335, 339
Герц Г.Р. 255
Герц К. 29
Гершель У. 254
Гете И.Ф. 36, 93, 94, 135, 157, 190, 263, 270, 314, 339, 388, 394
Гигнер Г. 367
Гидони Г. 15, 260
Гладков Ф. 364
Глеза А. 34, 43, 139, 170, 213, 227, 229, 231, 237, 297, 298, 299
Говард Э. 329
Голдинг Д. 297, 302
Гольбейн G. 368
Гомбрих Э. 19
Гончарова Н. 8, 41, 43, 66, 262, 383, 397, 419
Горький М. 307, 310, 311, 357, 364
Грассман Г. 169, 313
Граузенштейн В. 325
Григорьева К. 16
Гринберг Н. 76, 84, 87, 88
Громозова-Матюшина О. 24, 25, 27
Гропиус В. 148, 370
Гросс Г. 75, 76
Гурджиев Г.И. 227, 236
Гуро Е.Г. 13, 21, 22, 24—27, 35, 39, 41—44, 47, 48, 74, 78, 85, 86, 88, 183, 184, 219, 220, 227, 238, 261—263, 266—270, 278, 280, 284, 301, 302, 356, 357, 359, 387, 392, 393, 396, 401, 402, 404, 410, 412, 419
Гурьянова Н. 43
Гуссерль Э. 19
Гуткин И. 364

Да Винчи Л. 91, 326
Дагер Л.-Ж.-М. 207
Дальтон Д. 339
Дарвин Ч. 357, 360
Дега Э. 204
Декарт Р. 102

Делакроа В. 104, 107, 109, 113, 115, 405. 409, 415, 439
Делакроа-Несмелова В. 87, 115, 407
Делонэ Р. 8, 258
Дерен А. 65
Джеймс У. 230, 363
Джойс Д. 166
Дидро Д. 91, 189
Диттманн Л. 19
Добужинский М. 42
Доерло Й. 204
Дракер Д. 389
Древин А. 41
Дуглас Ш. 11
Дункан А. 293
Дюбуа-Реймон Э. 354
Дягилев С. 7

Ефимов А. 118, 335

Жадова Л. 14, 68, 70
Жакар Ж.-Ф. 32, 33, 46, 291, 292, 293
Жанрон Ф.А. 327

Званцева Е. 42
Зернов В. 353
Зингер В. 168

Иванов В. 42, 175, 220
Иванов-Разумник В. 49, 221
Имдал М. 19
Иньшаков А. 258
Иофан Б. 407, 410
Исаков С.К. 372
Иттен Й. 14, 77, 186, 389

Каменский В. 42
Кампанелла Т. 221
Кандинский В. 7, 8, 12, 15, 42, 66, 79, 145, 148, 161, 180, 182, 261—265, 301, 323, 324, 356, 383, 389, 394, 397, 407
Кант И. 238, 239Капелюш Б.Н.22, 24, 27, 40, 51, 106, 109, 351
Карасик И. 57, 61—67, 70, 71
Кац Д. 169
Келер В. 79
Киров С. 312
Кларк Т. 76
Клее П. 15, 152, 261, 318, 389
Ковтун Е. 45, 65, 370
Компанейский Б.Н. 407, 408
Кончаловский П. 65
Коринфский М. 226
Костаки Г. 12, 15, 48, 88, 259
Костров Н. 40, 46, 87, 108, 113, 114
Коффка К. 79
Кравков С. 147, 332, 334—338, 343
Крамской И. 322
Криз Й. 169, 190, 192, 194, 210, 339, 352, 426
Кропоткин П. 329
Крученых А. 41, 43—46, 292, 358, 418
Крэри Д. 394
Кузнецов П. 65, 219
Кузьмин М. 262
Кульбин Н. 14, 42, 43, 65, 262, 356
Купка Ф. 257
Куприн А. 66
Курдов В. 114
Кушнер Б. 60
Кюри М. 249, 284

Ладовский Н. 331
Лазарев П.П. 195, 196, 210, 275—277, 339, 352, 353, 430, 436

Ламарк Ж.Б. 360, 365
Ламберт И.Г. 339
Ларионов М. 8, 41, 43, 65, 257, 383, 389, 419
Ле Бон Г. 284
Ле Корбюзье 330
Леман И.Г. 284
Ленин 52, 54, 249, 251, 312, 320, 371, 403, 408
Лентулов А. 66, 397
Ливинстоун М. 191
Лившиц Б. 227
Лидбитер Ч. 230, 231, 234—236, 264
Лидваль Ф. 56
Лисицкий Э. 15, 70
Лист Ф. 183
Лобачевский Н. 230, 239
Лодыженский М. 224, 225—227, 236
Локк Д. 102, 189
Лотце Р.Г. 204
Луначарский А. 50, 63, 69, 357, 371
Лущеко Э. 153
Лысенко Т.Д. 78, 365

Магарил Е. 107
Майоль А. 65
Максвелл Дж.К. 169, 196, 254, 255, 313
Малевич К. 12—15, 19, 24, 32, 43—48, 49, 50, 52, 57, 60, 61, 63, 64, 66—68, 70—73, 90, 106, 107, 245, 261, 262, 265, 266, 291, 301, 323, 366—374, 380—382, 389, 407, 419
Малиновский А. 357
Малмстад Д. 175
Мандельштам О. 312
Мане Э. 204
Манн Т. 166
Манселл А. 339
Мансуров П. 57, 67, 70, 71
Маринетти Т. 42
Марк Ф. 219
Марков В. 43
Маркс К. 312
Маркузе Г. 30
Матвейса В. 43
Матисс А. 65, 368
Матюшина О. 109
Мах Э. 230, 318, 342
Маца И. 57, 60, 61, 63, 175, 419
Маяковский В. 43, 56, 219, 293, 403, 419
Мейерхольд В. 75, 358
Мейлах М. 292
Меннинг Х. 240
Метценже Ж. 34, 43, 139, 170, 213, 227, 229, 231, 237, 297—299
Мид Д. 230
Мильман З.О. 147
Минковский Г. 244
Миронова Л.Н. 14, 15
Монд Б. 20, 102
Мондриан П. 219, 394
Моне К. 65, 204
Морозов И. 64
Моррис В. 396
Мохой-Надь Л. 371
Мунк Э. 207
Мюллер М. 230

Набоков В. 182
Наков А. 33, 46
Несмелов Н. 108, 110, 109, 113—115
Низен Е. 34, 43
Никодим 226
Никольский А.С. 372

Ницше Ф. 357, 364
Нордау М. 230
Норен Х. 104
Норманн Р.А. 98, 101, 124
Ньюмэн Б. 318
Ньютон И. 230, 254, 265, 313, 335, 339
Нюберг Н. 312, 333, 338—340, 343

Оствальд В. 33, 50, 98, 110, 115, 116, 146—153, 159, 161, 249—251, 308, 329, 331, 335—337, 339, 340, 343, 417—419, 422
Остроумова-Лебедева А. 198

Павлов И. 354, 355, 356, 358
Панофский Э. 19, 167
Паперно И. 175
Паперный В. 411
Парацельс 228
Пастернак Б. 78
Патанджали 226
Патриак М. 41
Перлман И. 98, 101, 124
Перов В. 322
Петров В. 42
Пикассо П. 65, 76, 368, 397
Писарро К. 65
Планк М. 168, 244, 255
Платон 185, 228
Плеханов Г. 69, 325
Повелихина А. 14, 16, 23, 40, 65, 107, 114, 172, 280
Попова Л. 47, 66, 175, 329, 368, 397, 398
Поспелов Г. 43
Пруст М. 166
Пунин Н. 49, 52, 56, 57, 60, 65, 66, 69, 70, 73, 245, 372
Пуркинье Я.Е. 194, 393

Райзен Х. 371
Райли Б. 318
Райт М. 257
Ракитин В. 11, 64
Ракитина Е. 11
Рассел М. 257
Рейсдал Я. 326
Рембо А. 182
Рембрандт 222
Ремизов А. 42
Ренуар П.О. 65
Репин И. 322,
Рескин Д. 77, 78, 269, 396
Риман Б. 230
Римский-Корсаков Г.М. 49, 182
Рингбум С. 263, 264
Риттер Иоганн 254
Рихтер Л. 151, 333, 338, 339, 340
Родный Н. 146, 147
Родченко А. 41, 47, 55, 63, 66, 70, 329, 397, 398
Розалинд К. 76
Розанов В. 262
Розанова О. 41, 43, 66, 389, 397
Ройтерсвэрд О. 19
Рок Ж. 138
Рублис Я.Е. 109
Рубцов А. 41
Руд О. 94, 97, 157, 299, 388
Рунге Ф.О. 150, 152, 206, 207, 339
Руссо А. 65

Сабуров Н.А. 40
Сарабьянов Д. 46, 371
Сведенборг Э. 228, 360
Сегантини Д. 204, 206, 207
Сезанн П. 65, 85, 296, 297, 299, 315
Сера Ж. 85, 100, 101, 107, 299
Серый Г.С. 367

Сесоева Т.А. 415
Сеченов И. 354, 356
Синьяк П. 65, 299
Сислей А. 65
Скородумова Н. 115
Скрябин В. 7, 182, 260, 262
Соловьев В. 78, 79, 146, 147, 226, 269, 357, 364
Сологуб Ф. 42
Спенсер Г. 230
Спиркин А. 310
Сталин 312, 320, 342, 364, 385
Стенберг В. 329
Стенберг Г. 329
Степанова В. 41, 63, 329, 398
Стрелла Ф. 19
Стрингхэм У. 240
Суетин Н. 71
Сысоева Т.Н. 107, 113, 1143, 439

Талашкин 77
Тарабукин Н. 329
Тассар Н.Ф.О. 327
Татлин В. 32, 47, 52, 57, 64, 67, 68, 75—77, 186, 329, 419
Теплов Б. 309, 332
Терентьев И. 292
Термен Л. 260
Титов И.Ф. 109
Толстой Л. 226, 269
Третьяков С. 363
Троцкий Л. 69, 344, 371
Трубецкой Е. 176
Турнер С. 255
Туртуаль К.Т. 204
Туфанов А. 291, 292, 293, 294
Тынянов Ю. 58, 347
Тырса Н.А. 402
Тэйлор Ф. 75
Тэн И. 325

Удальцова Н. 41, 66
Уитмен У. 269
Уиттекер Э. 253
Уманский К. 76
Успенский П. 34, 43, 171, 224, 227—231, 236, 246, 269, 297, 301, 359
Уэльс Г. 252

Фальк Р. 66
Фарадей М. 255
Федоров Н. 332—335, 338, 339, 343, 357
Федоров-Давыдов А. 69
Фехнер В. 149
Фехнер Г. 230, 258
Филонов П. 43, 57, 66, 69, 419
Фихте Д.Г. 239
Флоренский П. 86, 167, 252, 312
Фолькманн А.В. 204
Форд А. 75
Фрай Р. 59, 76
Франц М. 261
Френель О.Д. 256
Фридрих К.Д. 206
Фрид М. 76
Фриче В.М. 69, 308, 323—328, 341, 342, 417, 422, 423

Хабермас Ю. 30
Хазанова В.Э. 329
Халлетт Р. Е. 98, 101, 124
Халльстрем Б. 114
Халтурин А. 15
Хан-Магомедов С. 54, 329
Харджиев Н. 22—24, 35, 40, 51, 224, 237
Хардин С. Л. 20, 102
Хармс Д. 291, 292
Харрисон Д. 181, 187
Хартфилд Д. 75, 76

Хафтманн В. 371
Хегман Л. 191
Хендерсон Л.Д. 228, 230
Хербарт Д.Ф. 204
Хинтон Ч.Г. 34, 230, 237—243, 245, 246, 270—274, 278
Хлебников В. 11, 42—45, 58, 292, 294, 357, 358, 419
Хмелевская Е.С. 107, 114, 153, 405, 409, 410, 415, 439
Хоббема М. 326
Хокни Д. 182
Хольмгрен А. 339
Хоумер У. 19
Хьюбел Д. 191
Хюльтен П. 15

Ционглинский Я. 41

Чашник И. 71
Чермак Д.Н. 204
Чужак Н. 69, 358
Чюрленис М. 219

Шагал М. 15, 383
Шарко Ж.М. 354
Шатских А. 46, 371
Шеврель М. 15, 33, 94—98, 100, 121, 133, 136—138, 148, 157, 161, 299, 300, 339, 388
Шеллинг Ф.В. 239
Шенберг А. 262
Шене В. 19
Шепер Г. 407
Шкловский В. 58
Школьник И. 66
Шлеммер О. 152
Шопенгауэр А. 230, 335
Шостакович Д. 49
Шпенглер О. 78, 221, 308, 325, 342, 360, 422
Шпет Г. 79, 324
Шредингер Э. 313
Шрейер Л. 148
Штайнер Р. 220, 224, 264
Штеренберг Д. 113
Штраусс Э. 19

Щукин С. 64

Эбботт Э. 271
Эвенбах Е. 330
Эйнштейн А. 244, 255, 284
Эйхенбаум Б. 347
Эко У. 18
Экснер З. 335
Экстер А. 8, 66, 383, 397
Экхарта М. 228
Элстром С. 154
Эмерсон Р.У. 213
Энгельс Ф. 312
Эндер Б.В. 13, 26, 62, 66, 82—84, 87, 88, 95, 116, 134, 201, 202, 268, 295, 405, 406, 407
Эндер З. 219
Эндер К.В. 13, 84, 87, 88
Эндер М.В. 13, 23, 26, 35, 40, 47, 48, 51, 81, 83, 84, 87, 88, 93, 98, 109, 110, 119, 122, 124, 145, 146, 148, 150—153, 174, 216, 295, 307, 308, 316, 321, 328, 331, 337—339, 343, 347—349, 353, 374, 385, 393, 404—406, 424
Эндер Ю.В. 87, 88
Эпперлайн Б. 19, 48
Эрберг К. 49, 221
Эстер А. 8

Юдин Л. 369
Юнг Т. 195, 256, 276, 275, 339, 352, 430

Якобсон Р. 58, 59
Янггфельт Б. 59

Adaskina N. 175
Albert-Vanel M. 101
Alpers S. 79, 270
Alvesson M. 30
Andersen T. 13, 76, 369
Anschütz G. 156, 157
Anter F.K. 103, 118, 124
Arnheim R. 19, 78

Banjanin M. 88
Baron-Cohen, Simon 178, 181—183, 187
Barr A. 76
Baxandall M. 29
Beare J. 189
Beck R. 230
Bell C. 76
Berlin B. 18
Billger M. 155
Birren F. 95, 96, 146, 148
Björnager-Jensen K. 219
Blakeley 320, 345, 365
Blavatsky E. 272
Bonnet C. 359
Boring E. 21, 180, 276, 355
Bowlt J.E.14, 69, 219, 364
Bowmaker J.K. 192
Bown M.W. 10, 311, 345
Boynton R. M. 20, 101, 133, 134, 144, 168—170, 187, 190, 202, 272, 319, 346
Brendel J. 251
Brocklebank R.W. 99
Bryson N. 17
Burgin V. 76
Buzhinska I. 43
Byrne A. 101—103

Carlson M. 220, 221
Chevreul M-E. 94—97, 138
Chipp H. 258
Clark K. 76, 311
Conklin H.C. 18
Costakis G. 15
Cytowic R.E. 178, 180, 183, 189, 346

Daniels B. 207
Danius S. 166
Danto A. 17
Delacroix E. 113, 138
Derefeld G. 94, 103, 148, 149, 169, 170, 189
Deurloo J. 204
Dorra H. 96
Douglas C. 11, 291, 369
Drucker J. 76, 85, 166
Düchting H. 148, 251

Eco U. 18
Ender-Masetti Z. 88
Epperlein B. 318
Eriksson Y. 185
Ermolaev H. 345
Farrell B.A. 17
Fischer E.P. 17
Fitzpatrick S. 53, 310, 345, 357
Fried M. 76
Frith C.D. 183
Fry R. 76

Gage J. 14, 17, 18, 148

Galeyev B. 182
Gasparov B. 78, 357
Gassner H. 309, 372
Gavel J. 17
Geertz C. 29
Gibson J. 103, 189
Gillen E. 309, 372

Glatzer Rosenthal B. 357
Gleizes A. 139, 171, 298
Goethe J. W. 94, 136, 264, 265
Golding J. 297
Gombrich E. 19
Gordon D.E. 258
Gouras P. 169, 170, 191, 192, 196, 276
Gray C. 43
Green-Armytage P. 99, 152
Greenberg C. 76
Grigorieva K. 13, 369
Grossman J.D. 175, 181
Gutkin I. 356—358, 363, 364

Haftmann W. 371
Hallett P.E. 98, 124, 190
Hardin C. L. 18, 20, 101, 170
Harrisson C. 178, 181—183, 187
Heller L. 311
Helmholtz H.V. 190, 192, 194, 204
Henderson L.D. 43, 227, 228, 257, 297
Herbart J.F. 204
Hering E. 94
Hess W. 17
Hilbert D.R. 101—103
Hinton C.H. 238—244, 270—272, 275, 278
Hogman, L. 83
Holly M.A 17
Homer, W.I. 96
Howard J. 42, 43
Hubel D.H. 191
Hurvich L.M. 20, 272, 346
Hutten P. 15

Imdahl M. 258

James W. 230
Jay M. 17
Joravsky D. 365

Kaiser P. K. 20, 101, 133, 134, 144, 168—170, 187, 190, 202, 272, 319, 346
Kaku M. 255
KandinskyW. 180
Karassik I. 13, 55, 56, 57, 67, 70, 71, 366, 367, 372, 373
Katz D. 169, 215
Kay P. 18
Kehler W. 78
Kemp M. 17, 19, 101
Kenez P. 53
Koffka K. 79
Kowtun 368, 370
Krauss R. 17, 76
Krementsev N. 21, 48, 53, 345, 348, 349, 354, 355
Kries J.V. 195
Kuehni R. 20, 170

Lamarck J-B. 365
Lazarev P.P. 196
Leadbeater C. 233, 234
Lee B. 191
Livingstone M. 190
Ljunggreen M. 220
Lodder C. 54, 70, 71, 76, 77, 329
Lotze R. H. 204
Lovelock J.E. 260

Mach E. 230
Malcolm N. 17
Malewitsch K. 265, 368, 371
Manovich L. 165
March R. H. 255
Markov V. 42, 219
Masing-Delic I. 357
Matich O. 219, 364
Maund B. 18, 20, 101, 103, 170, 215

Medvedev Z. 21, 345, 351
Meissner C. 204
Metzinger J. 139, 171, 298
Misler N. 69
Moxey K. 17

Nakov A. 33
Normann R.A. 98, 124, 190

Oetterman S. 205
Ostwald W. 116, 146, 152
Ouspensky L. 86, 204, 236

Paperno I. 175, 181
Paulesu E. 183
Payne T.R. 55, 354, 355
Perlman I. 98, 124, 190
Poling C.V. 148
Povelikhina A. 14, 140, 204
Pratt S. 291
Purkinje J. E. 144, 190

Rakitin J. 11
Rakitin W. 11, 198
Reisen H. 371
Reutersward C-F. 101
Richter L. 116
Riegl A. 185
Ringbom S. 263, 265
Rood O.N. 94, 97
Roque G. 15, 138
Rudnitsky K. 358
Runge O. P. 150

Sakwa R. 53
Sarabianov D. V. 43, 64, 175
Schadlich C. 56
Schlemmer O. 152
Schwarz A. 152
Segantini G. 204, 206, 207
Shoemaker S. 102
Siemens 351
Silvestrini N. 17
Singer W. 168
Sköldberg 30
Smart J.J.C. 102
Spengler O. 325
Spiller J. 152
Steiner R. 264
Stites R. 82, 252, 349
Stromer K. 17, 150, 207
Summers D. 17

Thurner S. 255
Tonnquist G. 103, 190, 192, 196
Tourtual K.T. 204
Trubetskoi E. 176

Umanskij K. 76

Valberg A. 17, 20, 168, 169, 170, 191, 250
Vanechkina 182
Vischer R. 185
Vivekananda S. 223
Volkmann A.W. 204
Vucinich A. 21, 355

Weber B. 205
Weiss E. 50, 368
Wells H.G. 252
Wertheimer M. 78
Whittaker E. 253, 256
Wick R. 77
Wierzbiska A. 18
Wilson M.H. 99
Witt S. 78
Wittgenstein L. 154
Wundt W. 204
Wünsche 71

Zeiss K. 351

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие от редактора 5

1. Введение 7
Предмет и цель исследования 9
Предыдущие исследования и выставки 13
Цвет и зрение как область исследований 17
Цвет как культура 17
Цвет как наука 20
Источники и метод исследования 21
Архивы 24
Метод исследования 27
Структура исследования 30

ЦВЕТ

2. Место действия 39
До революции 39
После революции 47

3. ГИНХУК — ленинградский институт новой визуальной культуры 52
Реорганизация художественного образования после 1917 года 53
Художественные исследования в Ленинграде 55
Универсальный язык «художественной культуры» 58
Модель музеев современного искусства 61
Организация исследовательской деятельности 66
Отдел органической культуры Матюшина 71
Философия органической культуры 73
Лаборатория цвета 80
Научная организация труда (НОТ) в искусстве 81
Художественное выражение 84
Педагогическая работа 86
Заключение 90

4. «Справочник по цвету» (1932) 93
«Справочник» как цветовая система 93
Цветовые явления в «Справочнике» 94
Шеврель и Закон одновременного контраста 95
Дополнительные цвета 98
Онтология цвета 101
Используемый метод интерпретации теории Матюшина и связанные с этим трудности 103
Описание экспериментов. Проблемы терминологии 104
Подготовка «Справочника» 106
«Справочник»: состав и структура 110
Текст 110
«Предисловие» 110
«Закономерность изменяемости цветовых сочетаний» .. 111
«Обьяснение к справочнику» 112
Приложение — «Цветовые таблицы» 113
Процесс изготовления цветовых таблиц 113
Принцип построения таблиц 117
Связь таблиц с опытами 119
Сцепляющий промежуточный цвет 125
Практическое использование таблиц — Тетрадь IV 126
Корректировка изображений на сетчатке 132
Время как релятивизирующий фактор 136
Взаимоотношения формы, объема и цвета 138
Формы создают контрастные формы 139
Взаимоотношение цвета и двухмерной формы 141
Взаимодействие цвета в трехмерных объемах — в дизайне и архитектуре 142
Матюшин и Кандинский: соположение идей 145
Абсолютный цвет: сравнение теорий Матюшина и Оствальда 145
Мария Эндер критикует Оствальда 148
Тезис Оствальда «Закономерность=Гармония» 150
Таблицы Матюшина — дополнение к системе Оствальда? Точка зрения 153
Цвет и звук 154
Аншютц о цветозвуке 156
Заключение 157

ЗРЕНИЕ

5. Расширенное зрение как мировоззрение 165
Зрительные процессы 167

Проблематика зрения в работах Матюшина 170
«Не искусство, а жизнь» 173
Эстетика или *Weltanschauung* 173
Являются ли понятия расширенного зрения и синестезии идентичными? 177
Синестезия: исторический экскурс 181
Расширение чувств в представлении Гуро и Матюшина .. 183
Осязание 185
Слух 186
Зрение 188
Одновременное использование дневного и ночного зрения . 190
Рефлексы цвета и света в глазу 195
Мозг как "мыслящий глаз" 197
Зрение без использования глаз 197
Затылочное зрение 198
Наблюдения на природе с закрытыми глазами 199
Наблюдение последовательных образов без использования глаз 200
360-градусная панорамная живопись 203
Заключение 208

КУЛЬТУРА

6. Еще до покрывала Майи 213
Пространственный реализм Матюшина 215
Новое зрение — новое сознание 216
Пантеизм 218
Теософия 220
Михаил Лодыженский 225
Гиперпространство Петра Успенского 227
Ясновидение 231
Не только *что*, но и *как* 235
Гиперкуб — обучающая программа Чарльза Хинтона 237
Заключение 245
7. Цветная вселенная 249
Превращение невидимого в видимое 250
Эфир 252
Образы соединенных сил 254
Звучащий цвет 258
Кандинский 261
Малевич 265
Гуро и "органический глаз" 266

Где и как можно обнаружить цвет? 270
В эфире и четвертом измерении 270
Между микрокосмом и макрокосмом 275
Природа — пути в четвертое измерение 277
В "органическом времени" Бергсона 279
Об инертной энергии. Жизнь в кристаллах и поверхностях 283
Динамика материи 285
Формализм — универсальный язык аналогий 290
ОБЭРИУ — Объединение реального искусства 291
Обратно к живописи 294
Сезанн и покрывало Майи 295
Универсальные закономерности для цвета и формы — по аналогии 298
Заключение 301

ИДЕОЛОГИЯ

8. О цвете в СССР: голоса современников 307
Диалектический материализм — диамат 309
Нормативный взгляд на цвет. Большая советская энциклопедия 312
«Субъективное» против «объективного» 313
«Цвет в живописи» 315
«Ленинская теория отражения» и цветное зрение 318
«Социология цвета» Фриче 323
Производственное искусство и реконструкция Москвы .. 328
Программа по теории цвета во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе 332
Федоров 332
Кравков 334
Оствальд 336
Леопольд Рихтер 338
Заключение 340

9. Стратегия выживания 344
Раскаяние в формализме 347
В поисках научности 349
Признанные исследования «отцов-основателей» 352
Новый человек 356
Распад ГИНХУКа 365
Малевич едет за границу 367
Государственный институт истории искусств — ГИИИ ... 371

Издания ГИНХУКа 373

СИНТЕЗ

10. Резюме. Последние вопросы 377
Как важно стать видимым 380
Зрительные процессы как мировоззрение 386
Художник модернизма 388
Роли цветного зрения 390
Перцепционный гештальт 392
Научный метод: индукция и аналогия 394
Цвет в искусстве, оформлении и архитектуре 396
Заключение 400

11. Эпилог 403
Мария Эндер 405
Борис Эндер 406
Валида Делакроа-Несмелова 407
Елена Хмелевская 409
Новая жизнь модернизма 410

ПРИЛОЖЕНИЕ — М.В. Матюшин
«Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» 413

Избранная библиография 447
Сокращения 480
Терминология по цвету 484
Список иллюстраций 490
От автора и об авторе 492
Именной указатель 497

Тильберг Маргарета

ЦВЕТНАЯ ВСЕЛЕННАЯ
Михаил Матюшин об искусстве и зрении

Перевод
Д. Духавина, М. Ярош

Редактор
Г.В. Ельшевская

Корректор
Л.Н. Морозова

Компьютерная верстка
С.М. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55

Тел.: (495) 976-47-88
факс: (495)977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: http://www.nlobooks.ru

Формат 60x90 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 32. Тираж 1000. Заказ № 2750
Отпечатано
в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс
"Ульяновский Дом печати"»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Книга шведского искусствоведа Маргареты Тильберг –
первое и пока что единственное исследование,
посвященное Михаилу Матюшину –
одному из «столпов» русского авангарда,
до сей поры не удостоившемуся монографического
рассмотрения.
Многое в ней, по сути, сенсационно:
контекст истории авангарда (и не только авангарда)
оказывается дополнен столь значимо,
что это приводит к частичному
смещению, изменению традиционного
местоположения структурирующих его фигур
и событий. Поскольку речь идет не о
Матюшине-художнике, а о Матюшине –
теоретике цвета, создателе
цветоведческой и одновременно
жизнестроительной концепции,
текст затрагивает
множество дисциплин:
историю искусства,
физику, философию,
психологию.

Серия "Очерки визуальности" задумана как серия "умных книг" на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства.
Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово – через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов.
Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными границами.

papierfilm

ISBN 978-5-86793-600-6
9 785867 936006